№ 1013.218

v.13.

THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
OMNIUM
LUX
CIVIUM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/latribunedesaint190713pari

La

Tribune

de

Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

TREIZIÈME ANNÉE — 1907

N° 1

JANVIER

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS

Musique Classique et Profane

Documents pour servir à l'histoire de la Musique

Publiés sous la direction de MM. Vincent d'INDY & Ch. BORDES

I. — CHANSONS ANCIENNES

Éditions populaires à l'usage des Sociétés Chorales et des Amateurs, en notation moderne

	Prix.
Chansonnier du XVIe siècle. Chansons à 4 voix. Édition populaire en notation moderne, avec clefs usuelles, nuances et indications d'exécution par Ch. Bordes. Préface de M. André Hallays.	5 »
I **Pierre Certon.** J'espère et crains, je me tais et supplie.	
II **Claudin de Sermisy.** Hau, hau le boys.	
III — Puis qu'en amour a si grand passe-temps.	
IV **Guillaume Costeley.** Mignonne, allons voir si la rose.	
V — Puisque ce beau mois.	
VI — Si c'est un grief tourment.	
VII — Allons gay, gay, Bergères. (Noël en forme de rondeau.)	
VIII **Gascongne.** Je ne saurais chanter ni rire.	
IX **Clément Jannequin.** Au joly jeu de pousse avant.	
X — Ce moys de may ma verte cotte vestiray.	
XI — Petite Nymphe folastre.	
XII **Roland de Lassus.** Bonjour, mon cœur, bonjour, ma douce vie.	
XIII — Ce faux amour d'arc et de flèches s'arme.	
XIV — Fuyons tous d'amour le jeu.	
XV — La nuit froide et sombre.	
XVI — Las ! voulez-vous qu'une personne chante.	
XVII — L'heureux amour qui eslève et honore.	
XVIII — Or sus, filles, que l'on me donne.	
XIX — Quand mon mari vient de dehors.	
XX — Si le long temps à moi trop rigoureux.	
XXI — Si vous n'estes en bon point.	
XXII — Soyons joyeux sur la plaisante verdure.	
XXIII — Un jour vis un foulon qui foulait.	
XXIV — Sauter, danser, faire des tours.	
XXV **Claude le Jeune.** Voicy du gai Printemps.	
Les parties vocales des chansons ci-dessus se vendent pour chaque chanson séparée au prix de **0 05** la page (par 10 exemplaires au moins de la même chanson).	
Clément Jannequin. Trois fantaisies vocales à 4 voix (16e siècle). Édition populaire revue et annotée par Ch. Bordes.	3 »
I. La bataille de Marignan.	
II. Le chant des oiseaux.	
III. Les cris de Paris.	
Chacune des fantaisies est vendue séparément **0 75** par 10 exemplaires au moins	

La

Tribune de Saint-Gervais

TABLE ALPHABÉTIQUE

PIERRE AUBRY. — *Vieilles chansons françaises du XIIIe siècle*, p. 29. — *Recherches sur les textes latins dans les motets du XIIIe siècle*, p. 115, 169.

UN BIBLIOPHILE — *Le « Directorium Chori » des Oratoriens, de* 1634, p. 13. — *Comment le XVIe siècle faisait des arrangements pour luth*, p. 42. — *Le « Trésor d'Orphée » de Francisque (1600)*, p. 65. — *Curiosité musicale*, p. 139. — *Notice d'un ancien recueil de chants populaires*, p. 241.

CHARLES BORDES. — *A nos lecteurs*, p. 2.

MICHEL BRENET. — *La plus ancienne méthode française de musique*, p. 73, 111, 131, 158, 185, 204. — *Correspondance de Berlioz, par J. Tiersot*, p. 119, 211.

Mgr FOUCAULT. — *Cantate Domino : allocution sur le chant sacré*, p. 18. — *Notre répertoire :* Sanctus *et* Agnus *du Carême*, p. 45 ; *l'alleluia Veni sancte Spiritus*, p. 115.

MAURICE EMMANUEL. — *L'esthétique de Bach, par A. Pirro*, p. 237.

AMÉDÉE GASTOUÉ. — *A propos de chants populaires : la complainte de Jean Renaud et le choral* Erschienen ist, p. 10. — *Notre répertoire,* Salve Regina *à 3 voix (de la Tombelle)*, p. 15. — *L'esthétique musicale dans le chant liturgique*, p. 18, 57. — *Études de chant grégorien de A. Lhoumeau*, p. 47. — *L' « O filii », ses origines, son auteur*, p. 82. — *L'Édition Vaticane*, p. 122. — *Notre répertoire : l'Asperges me*, p. 164. — *Histoire de la musique de A. Soubies*, p. 166. — *Le chant romain des oraisons (étude pratique)*, p. 247. — *Bibliographie byzantine : Traité de psaltique du P. Rebours,* et *Origines de la notation neumatique du P. Thibaut*, p. 189. — *Méthode complète de chant grégorien de B. Sunol*, p. 238.

TH. GÉROLD. — *Nécrologie : Anton Urspruch*, p. 117.

ALBERT GUITTARD. — *A propos des « proparoxytons »*, p. 36.

YVES LANGLOYS. — *L'éducation des enfants par la musique, d'après Platon*, p. 217. — *Une classe idéale de chant dans l'antiquité*, p. 271.

J. LAPEYRE. — *La notation aquitaine d'après les manuscrits d'Albi*, p. 193, 226, 255, 276.

JEAN DE MURIS. — *L'action régionale : Nancy et Lorraine*, p. 16.

HENRY NOEL. — *Les publications du Bureau d'édition*, p. 21. — *Notre répertoire : Chorals de Bach*, p. 67 ; *Motets de Perruchot*, p. 138. — *Notre supplément : Assumpta est d'Aichinger*, p. 168 ; *Ego sum resurrectio et vita, de Roland de Lassus*, p. 188 ; *Benedictus et Agnus de la messe « Sine nomine » de Palestrina*, p. 210 ; *Libera me de Vittoria*, p. 225 ; *Pie Jesu d'Anerio*, p. 254 ; *Laudate Dominum*, de Boyer, p. 287.

A. PIDOUX. — *Deux motets grégoriens modernes*, p. 265.

E. RAGON. — *La prononciation du latin*, p. 152.

FÉLIX RAUGEL. — *Bibliographie : la « Caecilia » de Strasbourg*, p. 69.

LA RÉDACTION. — *A nos lecteurs*, p. 2. — *La situation de la musique et des musiciens d'église*, p. 9, 91, 114. — *Bibliographie*, p. 48, 70, 95, 120, 143, 167, 212, 239, 263, 287. — *Souvenir disparu*, p. 275. — *Un monument à Palestrina*, p. 81, 130. — *Nouvelles de la musique d'église*, p. 156, 199, 268 ; *Quelques questions à nos lecteurs*, p. 224.

GEORGES ROMAIN. — *Notre illustration*, p. 16.

G. DE LA RUE. — *La musique et le premier académicien*, p. 5.

J. TIERSOT — *Sur la complainte de Jean Renaud*, p. 50.

JEAN DE VALOIS. — *Le « Salve regina » dans l'ordre de Cîteaux*, p. 97.

H. VILLETARD. — *Les « Origines du chant romain » d'A. Gastoué*, p. 141.

TABLE ANALYTIQUE

Chant grégorien et liturgique.

Un Bibliophile : Le « Directorium chori » des Oratoriens, de 1634, p 13.

Mgr Foucault : Sanctus et *Agnus* du Carême, p. 45. — L'alleluia *Veni sancte Spiritus*, p. 115.

Amédée Gastoué : L'esthétique musicale dans le chant liturgique, p. 18, 57. — L'Édition vaticane : un nouveau fascicule, p. 122. — L'*Asperges me*, p. 164. — Le chant romain des oraisons (étude pratique), p. 247.

Albert Guittard : A propos des « proparoxytons », p. 36.

J. Lapeyre : La notation aquitaine d'après les manuscrits d'Albi, p. 193, 236, 255, 276.

A. Pidoux : Deux motets grégoriens modernes, p. 265.

Jean de Valois : Le *Salve regina* dans l'ordre de Cîteaux, p. 97.

Chant populaire (profane et religieux).

Amédée Gastoué : A propos de chants populaires : la complainte de Jean Renaud et le choral *Erschienen ist*, p. 10. — L'*O filii*, ses origines, son auteur, p. 82.

Henry Noël : Notre répertoire : Chorals de Bach, p. 67.

J. Tiersot : Sur la complainte de Jean Renaud, p. 50.

Un bibliophile : Notice d'un ancien recueil de chants populaires, p. 241.

Musique médiévale.

Pierre Aubry : Vieilles chansons françaises du XIIIe siècle, p. 29. — Recherches sur les tenors latins dans les motets du XIIIe siècle, p. 145, 169.

Musique des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.

Un Bibliophile : Comment le XVIe siècle faisait des arrangements pour luth, p. 42. — Le « Trésor d'Orphée » de Francisque (1600), p. 65. — Curiosité musicale, p. 139. — Notice d'un ancien recueil de chants populaires, p. 241.

Michel Brenet : La plus ancienne méthode française de musique, p. 73, 111, 131, 158, 185, 204.

Henry Noël : Notre répertoire : *Chorals* de Bach, p. 67. — Notre supplément : *Assumpta est*, d'Aichinger, p. 168 ; *Ego sum resurrectio et vita*, de Roland de Lassus, p. 188 ; *Benedictus* et *Agnus* de la messe « Sine nomine » de Palestrina, p. 210 ; *Libera me*, de Vittoria, p. 225 ; *Pie Jesu*, d'Anerio, p. 254.

G. de la Rue : La musique et le premier académicien, p. 5.

Musique religieuse moderne

Amédée Gastoué : Notre répertoire : *Salve Regina* à trois voix, de la Tombelle, p. 15.

Henry Noël : Les publications du Bureau d'édition, p. 21. — Notre répertoire : motets de Perruchot, p. 138 ; *Laudate Dominum* de Boyer, p. 287.

La Rédaction : La situation de la musique et des musiciens d'église, p. 9, 91, 114. — Nouvelles de la musique d'église, p. 156, 199, 268.

Divers.

Ch. Bordes : A nos lecteurs, p. 2.

Mgr Foucault : Cantate Domino ! allocution sur le chant sacré, p. 18.

Th. Gérold : Nécrologie : Anton Urspruch, p. 117.

Yves Langloys : L'éducation des enfants par la musique, d'après Platon, p. 217. — Une classe idéale de chant dans l'antiquité, p. 271.

Jean de Muris : L'action régionale : Nancy et Lorraine, p. 16.

E. Ragon : La prononciation du latin, p. 152.

La Rédaction : A nos lecteurs, p. 2. — Un

monument à Palestrina, p. 81, 130. — — Quelques questions à nos lecteurs, p. 224. — Souvenir disparu, p. 275.
Georges Romain : Notre illustration, p. 16.

Bibliographie.

Michel Brenet : Correspondance de Berlioz, par J. Tiersot, p. 119, 211.
Maurice Emmanuel : L'esthétique de Bach, par A. Pirro, p. 237.
Amédée Gastoué : Les Études de chant grégorien, par A. Lhoumeau, p. 470. — Histoire de la musique, par A. Soubies, p. 166. — Bibliographie byzantine : Traité de psaltique, par le P. Rebours, et Origines de la notation neumatique, par le P. Thibault, p. 189. — Méthode complète de chant grégorien, par D. Sunol.
Félix Raugel : La « Caecilia » de Strasbourg, p. 69.
La Rédaction, les Secrétaires : Ouvrages divers, p. 48, 70, 95, 120, 143, 167, 212, 239, 287.
H. Villetard : Les Origines du chant romain, par A. Gastoué, p. 141.

TABLE DES PIÈCES NOTÉES.

Agnus Dei du Carême, p. 45.
Alleluia Veni sancte Spiritus, p. 115.
Bele Ysabelos, chanson du XIIIe siècle, p. 30.
Chansons populaires (incipit), p. 242 et s.
Complainte de *Jean Renaud*, p. 11, 50 et s.
Congratulamini fideles hodie, prose à sainte Cécile, p. 260.
Eia! festum innovatur, hymne pour la Saint-Nicolas, p. 258.
Erschienen ist, choral allemand, p. 12.
Évangile de la Pentecôte, p. 257.
Généalogie de Jésus-Christ, p. 233.
Introeunte te, antienne aquitaine pour les Rameaux, p. 231.
Martyris ecce dies, hymne pour sainte Agathe, p 259.
O Filii, p. 84.
O Maria, antienne aquitaine avec verset, p. 277.
O Maria, virgo sanctissima (A. Pidoux), p. 265.
Oraisons (chants des), p. 180 et s. p. 253.
Quomodo, Deus meus (J. de Valois), p. 266.
Salve regina, version cistercienne, p. 103.
Sanctus du Carême, p. 45.

Paris. - Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA

Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

de la

SCHOLA CANTORUM

Directeur : **Charles BORDES**

Fondée pour encourager

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

TREIZIÈME ANNÉE

1907

PARIS

269, Rue Saint-Jacques, 269

*
* *

Douze ans se sont écoulés depuis la première apparition de notre revue. Née sous un arceau gothique, entre les contreforts d'une vieille église parisienne, elle a grandi, s'est élancée à travers le monde de l'art et de la science, a vite conquis une place parmi les périodiques qui traitent de l'histoire et de l'esthétique musicales, surtout dans le domaine de la musique religieuse, de la musique sacrée.

A l'appel de ses fondateurs, des maîtres Vincent d'Indy et Alexandre Guilmant, de M. le chanoine Perruchot et de Charles Bordes, ont répondu des musicologues qui, dans ses pages, ont exposé, au plus grand profit de tous, les résultats les meilleurs de leurs recherches.

Des prélats, comme Mgr Foucault et le R^me^ Dom Pothier, des prêtres et des religieux, comme le R. P. Lhoumeau, l'abbé Vigourel, d'autres encore, y ont bien voulu traiter du chant grégorien, la seule musique prescrite par l'Église ; de ce chef, elle a été honorée de précieuses faveurs du Saint-Siège.

Le chant du moyen âge, les mélodies si expressives des vieux moines ou des trouvères, les airs curieux des liturgies orientales, y sont exposés par des spécialistes éprouvés : les RR. PP. Joannès Thibaut et Salvator Peïtavi ; MM. Pierre Aubry et Amédée Gastoué.

La polyphonie vocale, la musique classique des siècles postérieurs, le chant populaire, y ont été l'objet d'articles remarquables de MM. Michel Brenet, Calvocoressi, Pirro, Quittard, Servières, Tiersot.

Il n'est pas jusqu'aux critiques les plus éminents, MM. Camille Bellaigue, André Hallays, Pierre Lalo, jusqu'aux illustrations de l'Institut de France, voire de l'Académie, avec Mgr d'Hulst et F. Brunetière, Ed. Aynard et Jules Lemaître, que la Tribune *ne s'honore d'avoir comptés au nombre de ses rédacteurs.*

Tel est donc notre bulletin ; nos lecteurs et amis comprendront facilement pourquoi il nous est si cher, quelle affection fière nous lui avons vouée, puisque aussi bien ils sont les premiers à y être le plus fidèlement attachés.

La Tribune *a participé avec eux aux soucis, aux épreuves même de l'heure présente ; la musique d'Église traverse nécessairement une crise, dont nous avons souffert, mais dont le résultat final ne saurait être douteux. Une transformation nécessaire en sortira, et nous voulons nous y intéresser et la suivre jusqu'au bout.*

Cependant, malgré notre prédilection pour cette forme de l'art, qui est la raison d'être de notre publication, rien de ce qui est musical ne nous est étranger, et, — nos amis le savent, — loin de nous est tout ce qui pourrait paraître de l'exclusivisme, de l'esprit particulariste. Si notre programme nous trace une ligne de conduite nette, tout ce qui y touche de près ou de loin, les vieux chants populaires, comme les œuvres ultra-modernes, tout cela nous intéresse.

Aussi, adressons-nous un pressant appel à tous ceux qui pensent que les

vieilles musiques religieuses, populaires et classiques, doivent être à la base de la culture artistique moderne, éléments seuls capables, par leurs formes éprouvées, de lui faciliter l'évolution qu'elle accuse depuis quelques années, et où, déjà, leur influence est si marquée.

Désireux de répondre à ces idées, du mieux qu'il nous sera possible, nous pouvons assurer nos lecteurs de la périodicité régulière *de la* Tribune, *par suite de la réorganisation de son administration. De son côté, la rédaction, dans chaque numéro, continuera d'apporter l'intérêt le plus varié aux sujets d'études publiés par la Revue ; régulièrement, en dehors d'un article de fond et de divers travaux, pour répondre à des désirs plusieurs fois exprimés, une rubrique spéciale donnera mensuellement, sous le titre :* Notre répertoire, *l'explication pratique d'un motet, d'une pièce d'orgue, d'un chant populaire, etc., et des notices bibliophiliques feront connaître quelques-uns des manuscrits ou des éditions rares qui intéressent la musique.*

Enfin, au cours de son existence, la Tribune *qui, d'abord, contenait un grand nombre de comptes rendus d'exécutions religieuses ou classiques, a donné naissance à un bulletin spécial,* les Tablettes de la Schola. *Pour ne pas priver nos abonnés de cette intéressante et si vivante rubrique, et les dédommager en quelque manière de la réduction de format subie au cours de l'an dernier, nous leur ferons parvenir, sous forme de* supplément, *en même temps que le numéro de la* Tribune, *celui des* Tablettes *du même mois, avec ses études si vivantes sur les concerts et les résultats pratiques de notre école.*

Nous osons espérer que les soins ainsi apportés à la publication de la Revue lui seront un gage de nouvelle prospérité, et qu'un autre bail de douze ans nous réunira tous encore dans une même ardeur pour la cause artistique à laquelle nous nous sommes tous voués.

La Rédaction.

N. B. — Nous signalons tout spécialement à l'attention de nos lecteurs, surtout des **Maîtres de Chapelle**, notre enquête sur *la Crise de la musique d'Église en France.*

La Musique et le premier Académicien

Messire Antoine Godeau (son nom a déjà paru à diverses reprises dans cette revue, au cours d'articles consacrés au XVIIe siècle français) était du nombre des littérateurs qui gravitaient autour de Richelieu, et dont la naissante assemblée allait devenir l'Académie française. Antoine Godeau, le familier des Précieuses, le « soupirant », le « mourant » de la sœur de Rotrou, de Mlle d'Angennes et des autres muses du cénacle, fut le premier inscrit sur la première liste d'académiciens.

Godeau était de ces abbés « de cour » si nombreux à cette période de notre histoire ; entrer dans les ordres, pourvu seulement qu'ils eussent quelque agrément naturel qui leur permît de faire figure dans le monde, était l'idéal d'un certain nombre de ces clercs, ecclésiastiques seulement par l'habit et la destination. L'obtention d'un riche bénéfice, de plusieurs même, était le point culminant de leurs désirs : ils ne négligeaient rien pour y arriver.

Parfois, cet ordre de choses produisit d'étonnants résultats. Lorsque le cardinal de Noailles dut offrir au fameux abbé Pellegrin,

Qui dînait de l'église et soupait du théâtre,

le choix entre l'une ou l'autre, celui-ci, sans hésiter, prit... le théâtre. D'autres fois, une retraite faite à point, sous la direction d'un Olier ou d'un de Bérulle, produisait des résultats opposés.

Il faut dire que, la plupart du temps, ces ecclésiastiques d'une classe particulière ne recevaient des ordres sacrés que ce qui était nécessaire au bénéfice qu'ils convoitaient. Or, la principale condition étant d'être clercs, nos abbés devenaient et restaient simples clercs. Malgré la guerre faite à cet abus par les chefs de l'Église, les lois canoniques étaient souvent tournées ; et, sous des prétextes aussi peu orthodoxes, certains de ces clercs arrivaient parfois au sacerdoce.

Ce fut le cas de Godeau, et il le regretta. « Si j'eusse su alors, dit-il plus tard dans son testament, ce que depuis j'ai connu de la dignité du

sacerdoce, je ne m y fusse jamais engagé. » Et il demandait pardon des « mauvais exemples » qu'il avait pu donner.

Cependant il n'est diable qui ne se fait ermite ; voilà Antoine Godeau postulant et obtenant le bénéfice de l'évêché de Grasse, puis de celui de Vence, uni d'abord au précédent, ensuite séparé, au détriment de notre bénéficiaire. Mis dans la nécessité de recevoir la consécration épiscopale, le clerc mondain rentre en lui-même et, par un de ces retours point rares à cette époque, se convertit du tout au tout.

Le nouvel évêque consacre à la religion le talent qu'il avait employé à chanter « l'incomparable Arthénice ». Par là même il commence à servir utilement la cause de la musique. Il ne l'avait jusqu'alors considérée que comme un accessoire aux jeux et aux grâces, ainsi qu'on disait alors.

Toutefois, l'évêque académicien présente au cardinal de Richelieu quelques « Paraphrases de Pseaumes et de Cantiques » de la sainte Écriture. L'essai plut au grand ministre, qui engagea vivement Godeau à continuer.

Mieux encore : quatre de ces psaumes, des premiers que fit Godeau, furent mis en musique par le roi Louis XIII. L'auteur nous le dit lui-même en un curieux passage de la préface de son édition complète : « Le feu Roy, de glorieuse memoire, n'avoit pas dédaigné d'employer la parfaite connoissance qu'il avoit de ce bel Art, sur quatre de mes Pseaumes, qui ont esté imprimez il y a long-temps. Et les plus excellents Maistres ont admiré cette composition. Le pieux divertissement que ce grand Prince y voulut prendre m'est si glorieux, que la modestie m'auroit empêché d'en parler, si je l'eusse jugé plus puissant que toutes mes raisons pour porter ceux à qui je parle, à imiter le zele & la pieté de ce grand Prince, dont la vie a esté comme un concert harmonieux des plus augustes vertus, & qui ayant restably en tant de lieux les loüanges de Dieu, les vouloit aussi chanter luy-mesme, et travailloit à les mettre dans la bouche de ses subjets d'une maniere agreable. »

Ce dernier trait n'est-il pas charmant ? Mais que sont devenues ces mélodies mises par Louis XIII sur les vers de Godeau ? Elles se trouvent mêlées à l'édition que celui-ci a donnée de tous les psaumes, traités de même par Thomas Gobert, maître de musique de la Sainte-Chapelle. Or, cette publication fut encore revue par Gobert, qui n'avait d'abord donné qu'un chant monodique, à l'exemple sans doute de Louis XIII. Il retoucha donc le recueil des psaumes de Godeau, sur la demande de l'auteur lui-même, dont la première intention « estoit qu'on les mist en un simple contre-point [à deux parties], pour la commodité de ceux qui ne sçavent que peu de Musique[1]. » Ce n'est pas le lieu de faire l'éloge du recueil, dont plusieurs pièces seraient vraiment à citer.

1. Avertissement de l'éditeur des *Psaumes* de Godeau.

Treizième Année | N° 1 | Janvier 1907

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

BUREAUX : *269, rue Saint-Jacques, PARIS (Ve).*

ABONNEMENTS :

Membres souscripteurs de la Société « Les Amis de la Schola » et Élèves de l'École. **6** fr.
Abonnement complet donnant droit aux suppléments. . . . . **10** fr.
Pour l'Étranger (Union postale), ajouter **1** fr.

SOMMAIRE

A nos lecteurs. . . . . . Charles Bordes ; La Rédaction.
La musique et le premier académicien. . . . G. de la Ruë.
Une enquête nécessaire : la situation actuelle de la musique et des musiciens d'église. . . . La Rédaction.
A propos de chants populaires : la complainte de *Jean Renaud* et le choral *Erschienen ist.* . . Amédée Gastoué.
Le « Directorium chori » des Oratoriens, de 1634. . . . . . Un Bibliophile.
Notre répertoire : Salve Regina à 3 voix, de la Tombelle. . . . . A. G.
L'action régionale : Nancy et Lorraine. . . . J. de Muris.
Cantate Domino, allocution sur le chant sacré. . . . . . S. G. Mgr Foucault.
Les publications du Bureau d'édition : la réédition du *Couronnement de Poppée.* . . . H. H.
Notre illustration : Sainte Cécile. . . . . Georges Romain.

AVIS IMPORTANTS

1° Nous prions instamment nos abonnés ecclésiastiques, **professeurs de séminaires** ou autres, de nous indiquer au plus tôt leur **nouvelle adresse**.

2° Nous demandons à **l'Administration des Revues** faisant l'échange de la *Tribune de Saint-Gervais*, de rédiger l'adresse simplement au nom de : la Rédaction de la *Tribune de Saint-Gervais*, 269, rue Saint-Jacques, Paris, Ve.

3° MM. les Auteurs et Éditeurs qui désireront que les ouvrages publiés par eux soient l'objet d'un **compte rendu bibliographique**, sont priés d'en faire parvenir les exemplaires à la même adresse que ci-dessus. **Un numéro justificatif** leur sera adressé aussitôt le compte rendu publié.

Faute de ne pas tenir compte de ces avis, nos abonnés et amis ne pourraient être assurés du service de la Revue, pour la régularité duquel nous nous verrions obligés, à notre grand regret, de décliner toute responsabilité.

A NOS LECTEURS

Comme nous ne le prévoyions que trop, la *Tribune de Saint-Gervais* va être forcée, non de suspendre sa publication, mais du moins de demander à ses fidèles et vraiment trop indulgents abonnés de lui faire grâce des numéros en retard l'an passé afin de pouvoir faire « peau neuve » et repartir avec une force nouvelle et un courage plus grand à partir de la présente année 1907.

Nous espérons que nos abonnés nous pardonneront cette mutilation à notre année 1906 eu égard au « malheur des temps » et à la situation vraiment dure qui nous est faite. Il était urgent avant tout de sauver le titre et durer *quand même*.

Aussi pour y atteindre n'ai-je pas hésité à demander à un de nos amis dévoués de m'aider à conduire à bien notre publication et surtout à en assurer la périodicité normale à nos abonnés.

C'est dorénavant M. Amédée Gastoué qui sera seul chargé de la rédaction de la *Tribune* et de sa périodicité. C'est donc à lui qu'il faudra adresser, à la *Schola* de Paris, toutes les correspondances et offres de collaboration qui certes lui seront utiles et qu'il acceptera avec la plus grande reconnaissance.

Éloigné maintenant de Paris et un peu aussi du mouvement musical religieux, je n'avais plus tous les loisirs désirables pour m'occuper comme il convenait de cette importante branche de la *Schola*. Nul n'était mieux désigné que M. Gastoué pour reprendre le drapeau de la réforme du chant ecclésiastique. Je me retire donc heureux et satisfait du sort désormais réservé à notre revue. Je ne me retire pas, bien entendu, de la collaboration, et serai toujours content d'aider, si je le puis, mon ami Gastoué en lui envoyant quelques articles. Je tiens, en terminant, à m'excuser auprès de nos lecteurs des lenteurs apportées à l'apparition de la *Tribune*, auxquelles je n'étais pas étranger, hélas! « Qui trop embrasse mal étreint. » Je n'ai donc plus qu'à souhaiter à notre chère Revue, déjà vieille de douze ans, de continuer la lutte victorieusement, et à nos chers abonnés de ne pas se départir de leur incomparable mansuétude. Dès maintenant, ils seront servis exactement et la fortune doit, paraît-il, en résulter. C'est le plus cher de mes souhaits.

Charles Bordes.

La curieuse méthode du P. Souhaitty, *Nouveaux élémens du chant*, qui parut en 1677, contient en notation chiffrée plusieurs des psaumes de Godeau considérés alors parmi les meilleurs : peut-être est-ce dans ceux-là qu'il faut chercher les monodies composées par le roi.

Ce ne furent d'ailleurs pas les seuls rapports qu'eurent l'évêque et le monarque pour des questions de musique. D'autres, moins proprement artistiques, rapprochèrent Antoine Godeau et Louis XIII, puis Louis XIV, à propos de l'état du chant et des instruments dans sa cathédrale de Vence.

Celle-ci ne paraissait guère bien montée en fait de musique : lorsque le nouvel évêque vint faire son entrée et prendre possession de son siège, en 1654, on dut faire venir des musiciens pour chanter, qui furent payés vingt et une livres dix-huit sols. Le chapitre fit une autre munificence. Les registres de sa comptabilité contiennent deux mentions vraiment curieuses : l'une d'une dépense de dix livres, payées à l'aumônier du prélat *pour le prix d'un serpent qu'il avait vendu au chapitre ;* l'autre de « deux écus morgues valant deux livres quatre sols », à un homme *qui avait joué de ce bel instrument* [1] !

Telle était toute la solennité musicale qui accueillait à Vence l'ancien familier de l'hôtel de Rambouillet. Aussi dut-il amèrement se plaindre ; ses rapports en portent d'intéressants témoignages.

En dehors de la façon pitoyable dont chanoines et bénéficiers exécutaient le plain-chant, les enfants de chœur ne savaient pas la musique. Mieux encore : Antoine Godeau dut adresser au roi des plaintes motivées contre ses chanoines, qui avaient fait détruire les vieilles orgues du xve siècle, — savourez ce trait, — *pour ne point payer d'organiste !* Les mêmes, la musique n'existant pas pour eux, avaient refusé « une litière » aux enfants de la maîtrise, et avaient été jusqu'à « abolir le serpent et supprimer la basse-contre ». Ce sont les propres paroles de Godeau.

Aux offices de la cathédrale, on en était réduit à faire venir des musiciens du dehors, comme à l'entrée de l'évêque, ou bien, comme pour je ne sais quelle fête, en 1671, à retenir, en vue de faire entendre le cornet à bouquin, « un passant » qui savait faire résonner ce bel instrument. On le paya une livre dix sols.

Imaginez un évêque artiste dans un milieu semblable ! Il avait beau déployer le zèle qu'il lui était possible d'exercer, rien n'y faisait. Il dut léguer à son chapitre trois cents livres spécialement destinées à reconstruire des orgues [2], et cent cinquante livres, ainsi que sa crosse, pour en employer la valeur à faire des « bourdons » pour les choristes [3].

A cela en était réduit le premier académicien, qui avait fait de la musique un si intéressant éloge :

« La Musique n'est pas un Art qu'il faille profaner. Elle est plus du

1. Cf. *La mort du premier académicien*, par Georges Doublet, dans la *Nouvelle Revue*, année 1898.
2. Abbé Tisserand, *Godeau*.
3. Doublet, art. cit.

Ciel que de la Terre, & de l'Eglise que du Monde... Tous les Arts cesseront à la fin du monde, mais la Musique continuëra dans le Paradis, & si c'est parmy nous un des Arts liberaux, c'est dans le sejour de la gloire un Art Angelique... Le chant a une secrette vertu pour penetrer dans le fond de l'ame, & y émouvoir ou calmer les passions ; il ne sert pas moins à fortifier le corps que l'esprit ; & l'on voit par experience, que tous ceux qui travaillent, adoucissent par ce moyen leur travail, & en tirent de nouvelles forces... Ceux qui chantent les Pseaumes avec l'esprit qu'ils demandent, entrent dans le concert des Anges, & disputent en quelque façon avec eux de l'honneur, des loüanges, et de l'amour du Createur [1]. »

Ne sont-elles pas curieuses, ces quelques notes sur la manière dont fut mêlé à la musique messire Antoine Godeau, le premier académicien ?

G.-A. de la Rue.

1. Préface des *Paraphrases des pseaumes*.

UNE ENQUÊTE NÉCESSAIRE

La situation actuelle de la Musique et des Musiciens d'Église

Les conditions nouvelles faites à l'exercice du culte par les circonstances présentes influent profondément sur la pratique de l'art musical à l'église, sur l'existence même de ceux qui s'y adonnent : maîtres de chapelle et professeurs de maîtrises ou de collèges ecclésiastiques, organistes, chantres, instrumentistes. Dans quelle mesure ceux-ci sont-ils atteints ? Sous quel nouveau régime compte-t-on faire vivre les chœurs d'église ? Que peut-on faire pour les uns et les autres ?

Voilà le sujet des questions que nous posons aujourd'hui à nos confrères, les priant de nous répondre en toute simplicité, en ce qui regarde la situation de l'église à laquelle ils sont attachés. Nous commencerons par les églises de Paris, puis nous continuerons par les séminaires, et enfin par les autres centres religieux.

La Rédaction.

Notre Supplément : les *Tablettes*.

Sommaire du numéro de janvier :

Iphigénie en Aulide, L. de la Laurencie.
Nouvelles de l'Ecole, V. d'Indy.
Concerts de Paris et de province.
Le Passé d'une salle de Concert (suite).
Villiers de l'Isle-Adam chez Richard Wagner.
Echos. Conseils aux jeunes artistes.

*

A PROPOS DE CHANTS POPULAIRES

La Complainte de Jean Renaud et le Choral « Erschienen ist ».

A dépouiller les chants conservés dans la mémoire populaire par une pure tradition orale, ou à chercher les thèmes originaux de certaines mélodies religieuses chantées par la foule, on trouve parfois de curieux rapprochements à faire.

On sait comment M. Bourgault-Ducoudray a pu signaler ainsi les rapports présentés par telle chanson de Basse-Bretagne avec des formes grecques. M. J. Tiersot a montré ici même la marche parallèle du *gwerz* celtique sur la ruine d'Ys et du thème traité par Elzéar Genet dans sa messe *A l'ombre d'ung buissonnet.* J'ai aussi indiqué de semblables rapprochements à propos de l'*O Filii* (VIIe année, p. 19), dont l'origine est un cantique provençal ; j'y reviendrai prochainement avec de plus amples détails sur l'auteur et sur les éditions originales.

Un rapport non moins curieux réunit la vieille complainte populaire de *Jean Renaud* et le choral allemand écrit au XVIe siècle par Nicolas Hermann (1560), *Erschienen ist der herrlich Tag.* Les anciens chorals allemands, catholiques ou luthériens, offrent une mine intéressante, bien qu'encore peu explorée, aux recherches de ce genre. Je renverrai simplement ici à la belle étude de notre ami M. A. Pirro sur les chorals pour orgue de J.-S. Bach (*Tribune*, IIIe année, p. 49 et s.).

Ici, on pourrait intituler cet article, avec au moins une apparence de paradoxe, peut-être plus vraisemblable qu'elle ne le paraît : *Une vieille chanson populaire française harmonisée par J.-S. Bach.* En effet, si le rapprochement que j'indique n'est pas de ceux qui emportent la conviction, il n'en présente pas moins un sérieux intérêt.

*
* *

Disons d'ailleurs qu'on sait pertinemment que les paroles de divers chorals allemands du XVIe siècle ont été écrites sur des mélodies françaises, d'origine religieuse ou non, comme le *Was mein Gott will*, d'Al-

brecht le Jeune (1556), sur l'air : *Il me suffit de tous mes maux*. Il n'y aurait rien d'étonnant qu'à la même époque l'auteur d'une autre pièce analogue ait écrit sur un timbre français dont il ne nous serait resté qu'une mélodie populaire traditionnelle.

La chanson de *Jean Renaud* est formée de strophes de quatre vers qu'on aurait, au temps de la Renaissance, qualifiés de ïambiques :

Quand Jean Renaud de guerre vint,
Portant ses tripes dans sa main,
Sa mèr' monta sur les créneaux
Pour voir venir son fils Renaud [1].

Nous trouvons pareille versification dans l'œuvre de Nicolas Hermann :

Erschienen ist der herrlich Tag,
Drau sich Niemand g'nug freuen mag :
Christ unser Herr, heut triumphirt,
All' sein' Feind' er gefangen führt.

La strophe se termine par un *Halleluia !* Elle est d'allure incontestablement populaire, destinée à être chantée par le peuple aux jours des fêtes pascales.

Voyons les mélodies. Si la complainte française n'est représentée jusqu'ici, à ma connaissance, que par l'air recueilli au XIXe siècle, le choral allemand nous a en particulier été conservé par J.-S. Bach, qui l'a revêtu de puissantes harmonies. Nous en trouvons dans son œuvre deux arrangements à quatre voix : l'un, sur les paroles précédentes, au cours de la cantate bien connue *Halt' im Gedächtniss Jesus Christ* (Aie en mémoire Jésus-Christ) ; l'autre, sur la strophe 14 du cantique d'Hermann :

Drum wir auch billig fröhlich sein,

à la fin de la cantate : *So du mit deinem Munde bekennest Jesum* [2].

Dans ces arrangements, la mélodie présente des variantes dues, les unes, à ce que le musicien a voulu faire rigoureusement concorder les accents du texte avec la mesure ; les autres sont de pures variantes musicales, telles qu'on en trouve dans tous les chorals dont la mélodie se répète en divers arrangements, dans les chants populaires aussi bien que dans les hymnes latines du moyen âge. Il n'est donc pas inutile de remarquer ces variantes. Si J.-S. Bach ne s'est pas privé d'en conserver ou d'en introduire dans les pièces ainsi harmonisées par lui, nous n'avons pas à nous étonner de voir les modifications et les déformations qu'un thème a subies en se transmettant d'un chanteur à l'autre pendant des siècles.

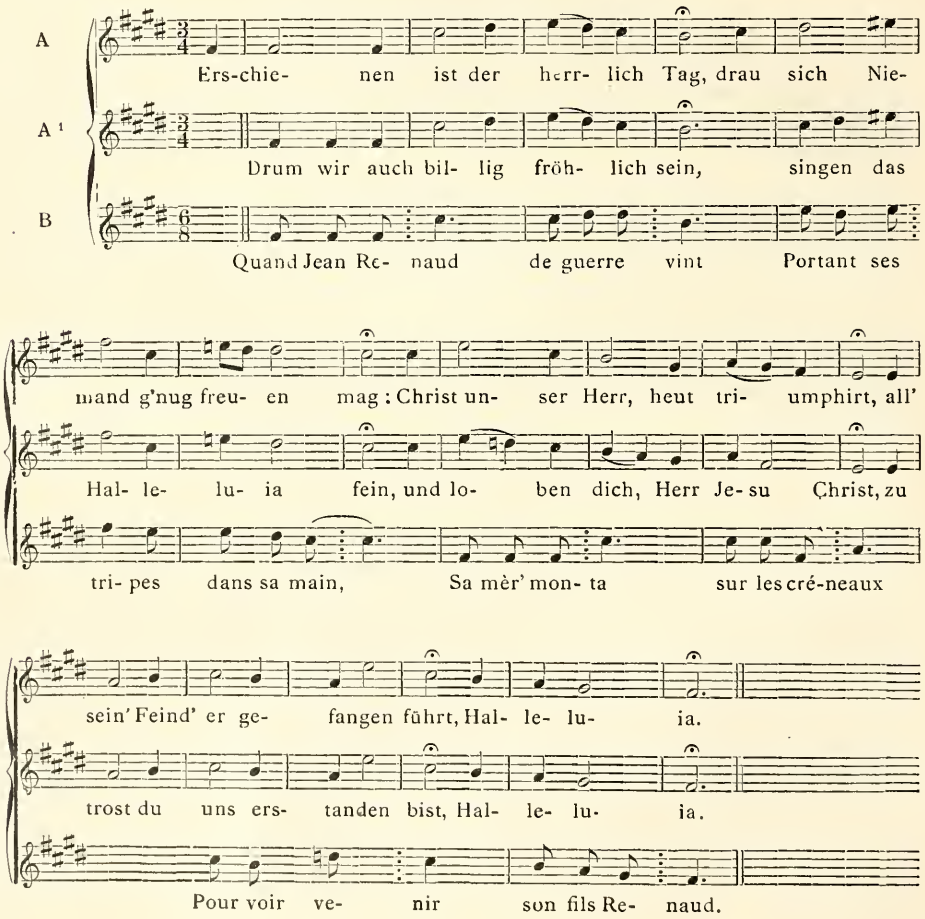
1. Variante :

Sa mère à la fenêtre en haut :
Voici venir mon fils Renaud.

2. On les trouvera dans la première partie du recueil de Ludwig Erk, *J.-S. Bach mehrstimmige Choralgesänge und geistliche Arien*, chez Peters.

Dans le choral comme dans la complainte, le rythme de la mélodie est ternaire. Écrite dans le premier ton liturgique, — mineur à sixte majeure, — Bach l'a traitée avec sensible. Cette sensible était-elle dans l'original ? Je l'ignore. Les deux mélodies présentent la même marche pour les deux premiers vers ; le troisième, toutefois, est complètement différent ; au quatrième vers, l'adjonction de l'*Halleluia*, en allongeant la période du choral allemand, explique la différence des deux versions. Voici donc : *A*, *Erschienen ist ;* au-dessous, *A*[1], *Drum wir auch* avec ses variantes ; ces deux textes sont donnés tels qu'ils sont dans les chorals ci-dessus désignés ; enfin, *B*, *Jean Renaud*, que je transcris dans le même ton.

Comme je l'ai dit plus haut, si l'identité de thème ne s'impose pas avec évidence, il y a cependant suffisamment de rapports entre ces deux mélodies pour justifier de l'intérêt que présente leur étude simultanée, et conclure peut-être à un emprunt fait à une source perdue.



AMÉDÉE GASTOUÉ.

1. On peut se reporter à la IVe année de la *Tribune*, page 112, où a été reproduite la mélodie publiée par M. Tiersot.

NOTE

Sur le **Directorium chori** *des Oratoriens, de 1634*

Ce petit livre, de format in-12, a exercé une influence profonde sur le chant religieux, en France surtout, et cela m'engage à en donner la description sommaire aux lecteurs de la *Tribune*.

Chose singulière ; bien que l'ouvrage et sa préface portent à juste raison le titre *Directorium chori*, à en juger par le contenu et par les têtes de pages, cependant la page de titre nous donne cet autre, fort curieux :

BREVIS
PSALMODIÆ RATIO,
AD VSVM PRESBYTERORUM
CONGREGATIONIS ORATORII.
Domini nostri Jesv Christi inſtituta,
in qua, quid, quoue modo tum celebranti
tum Choriſtis, aut cuilibet è choro pſal-
lendum ſit, ſubjectis regulis declaratur.

C'est-à-dire :

Brève règle de psalmodie instituée à l'usage des prêtres de la Congrégation de l'Oratoire de Notre-Seigneur Jésus-Christ, dans laquelle, par des règles appropriées, est indiqué ce qui doit être psalmodié et de quelle manière, soit par le célébrant, soit par les choristes, soit par quelque autre du chœur.

Cet ouvrage, qui porte la date de 1634, se vendait chez Ballard.

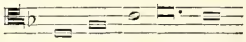
L'auteur est le P. François Bourgoing, de Bourges, alors maître de chapelle de l'Oratoire, à Paris, depuis 1616, ainsi qu'il le dit lui-même dans sa dédicace au P. de Condren, supérieur général de la congrégation. Il le publia sur l'ordre du cardinal de Bérulle.

L'exemplaire que je possède de ce livre est de 268 pages, plus 6 pages pour le titre, la dédicace et les approbations. On lui a joint plusieurs opuscules de même impression contenant les chants de divers offices à l'usage de l'Oratoire : messe des défunts, lamentations de Jérémie, processions de la Purification et des Rameaux.

L'intérêt particulier de cet ouvrage réside dans ce fait qu'un certain

nombre de chants, œuvre du P. Bourgoing, et qui sont passés dans l'usage des églises de France, y sont publiés pour la première fois. De plus, ces mélodies ne sont point toujours composées suivant les règles du plain-chant ordinaire, mais se rattachent aux origines de ce qu'on a nommé plus tard *plain-chant musical.* Dans une approbation, le fameux P. Mersenne loue cet *art nouveau*, où il a trouvé une « singulière volupté ». Une autre approbation est donnée par les docteurs en théologie Chastellain et P. Coppin.

La *notation,* — chose curieuse, — est *blanche* et emploie couramment la brève ▭, la semi-brève ◇, une sorte de brève pointée ▭. indiquant des tenues, quelquefois la longue ┓ à la fin des phrases. Nous trouvons ainsi notés, en particulier, plusieurs psaumes *en entier* sur divers tons nouveaux, dont plusieurs sont très intéressants, et spécialement le ton appelé dans certains livres 2e *en A*, ou 2e *ton parisien,* qui est donc un ton oratorien ; le *Te Deum,* version abrégée ; les antiennes à la Vierge, sur un ton simple, et le fameux *Salve* du 5e ton, tant déformé par les divers éditeurs, dont le début original se présente ainsi :



Enfin, le *Rorate coeli* est aussi donné pour la première fois, et présente en regard des versions en usage les mêmes différences que le *Salve.*

On voit que l'intérêt particulier de ce petit livre mérite qu'on en fasse mention.

Un Bibliophile.

NOTRE RÉPERTOIRE

Salve Regina, par F. de la Tombelle.

Nouvellement éditée par le Bureau d'édition de la *Schola* (n° 78 du « Répertoire moderne »), cette œuvre est à la portée des chœurs modestes, bien que déjà au courant d'une musique de **moyenne difficulté**. Elle est à trois voix : *soprano, ténor, basse.*

La partie supérieure peut être dite par des premiers et seconds dessus chantant à l'unisson ; elle ne s'élève en moyenne qu'à l'*ut* au-dessus de la clef de *sol.* Seule, la phrase *Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrymarum valle*, est plus aiguë. Le ténor et la basse restent aussi dans les régions moyennes de la voix.

L'œuvre tout entière n'offre pas de difficulté d'intonation : se méfier cependant du passage : *Eia ergo* (modulation). La seule difficulté, très légère d'ailleurs, présentée par le rythme, est l'emploi, à certains endroits, d'un triolet, en opposition avec les groupes de deux croches du reste de la phrase.

En résumé, œuvre qu'il est aisé de monter, dès qu'on a quelques éléments. Son expression suave et pieuse, suppliante et calme, obtiendra le plus légitime succès.

A. G.

L'ACTION RÉGIONALE :

Nancy et Lorraine

Dès le début de l'œuvre entreprise par la *Schola*, ou sous ses auspices, notre attention s'est tournée vers la fondation de centres régionaux, destinés, grâce à des filiales du groupement principal, à répandre autour d'eux les principes d'une restauration de la musique sacrée. Nos amis savent tout le bien que cette diffusion des bonnes idées a amené : ils y ont du reste eux-mêmes participé dans la plus large mesure.

En particulier, Nancy est devenu pour la région lorraine le point de départ d'où la bonne parole est partie. Grâce au dévouement, on peut le dire, de notre confrère M. P. Albrech, une *Schola* nancéienne fonctionne à merveille, et se développe de plus en plus. D'abord simple chœur de l'église Saint-Léon IX, la *Schola* de Nancy est devenue une société bien organisée, avec cours réguliers, et dont les succès ne se comptent plus. Elle a même sa revue à elle, section de l'*Action régionale*, où MM. Albrech et René d'Avril publient les renseignements intéressant la société, le programme des concerts, et l'explication des pièces exécutées.

Tout dernièrement, le premier concert d'abonnement de la saison 1906-1907 a eu lieu, salle Poirel, et se trouvait ainsi composé :

PREMIÈRE PARTIE.

1. **Déploration finale de Jephté**, histoire sacrée, Carissimi (1605-1674), Mlle J. Doley et la *Schola*. — 2. **L'Offrande musicale**, pièce en trio pour piano, violon et flûte ; largo et allegro, J.-S. Bach (1685-1750), Mme Lamy, MM. Jamar et Sorel. — 3. **Sonate** en *si b* pour orgue, Mendelssohn (1809-1847), M. L. Thirion. — 4. **Deux Chansons du XVIe siècle** *a cappella : a*) Mignonne, allons voir si la rose, G. Costeley (1531-1606) ; — *b*) Au joly jeu du pousse-avant, Cl. Jannequin (1528), la *Schola* de Nancy.

DEUXIÈME PARTIE.

1. *a*) **Concerto** en *mi* pour piano et violon, Andante et Finale, J.-S. Bach, Mme Lamy et M. Jamar ; *b*) **Scène des « Champs Élysées »** pour piano et flûte, Gluck (1712-1787), Mme Lamy et M. Sorel ; *c*) 1. **Allemande** en *ré mineur*, pour piano, Haendel (1685-1759). — 2. **Gigue** en *sol mineur*, pour piano, Haendel ; — 3. **Air** en *mi* **dit « l'Harmonieux Forgeron »**, pour piano, Haendel, Mme Lamy.

Pour terminer, les chœurs d'*Esther*, de J.-B. Moreau.

En somme, la *Schola* de Nancy fait revivre dans la cité des ducs de Lorraine le programme et l'esprit de celle de Paris.

Entre temps, notre jeune sœur rayonne, et mène une propagande efficace. Sa dernière sortie, à Épinal, fut l'occasion d'un beau triomphe pour la musique religieuse. Un concert spirituel, suivi d'un salut, avait lieu dans l'intéressante et vieille église de Saint-Maurice, dont les arcades romanes et la pénombre des piliers épais forment un cadre bien choisi pour évoquer les musiques si belles et si expressives des vieux maîtres. Le *Justus germinabit* grégorien y voisina avec le *Reniement de saint Pierre*, de Marc-Antoine Charpentier, et les polyphonies palestriniennes avec de remarquables pièces d'orgue, interprétées avec grand talent par M. Charles Riegel.

La cérémonie était présidée par S. G. Mgr Foucault, qui avait tenu à y assister, et prononça une allocution véritablement délicate autant qu'élevée, sur le chant d'église. Nous la reproduisons ci-après : tous nos lecteurs goûteront certainement les belles paroles prononcées par Mgr l'évêque de Saint-Dié à cette occasion.

En recevant les « scholiastes » nancéiens, M. l'abbé Guillaume, l'excellent organiste de Saint-Maurice, leur souhaita aussi la bienvenue en une charmante improvisation, émettant le vœu de les voir revenir après avoir visité de même les autres cités lorraines.

J. de Muris.

ALLOCUTION SUR LE CHANT SACRÉ

Prononcée à Épinal, au Concert spirituel de la Schola de Nancy

PAR

S. G. Mgr FOUCAULT

Cantate Domino, Chantez au Seigneur.

Mes Frères,

L'homme doit aller à Dieu par toutes les puissances de son être : par sa raison qui lui révèle les perfections infinies de la Divinité, par son cœur qui en goûte les inépuisables tendresses, par son imagination qui s'efforce, empruntant le langage des arts, d'en redire les ineffables splendeurs.

Laissant de côté la philosophie chrétienne et ses profondes méditations, comme aussi la mystique divine et ses sublimes élans, je veux, mes Frères, vous signaler rapidement la place et le rôle des arts dans notre liturgie catholique.

L'art chrétien, vous le savez tous, est né avec le christianisme lui-même. Il a eu pour berceau les catacombes, dont les voûtes souterraines ont abrité nos premiers autels, dont les sévères parois ont reçu nos premières esquisses, dont les ombres mystérieuses ont tressailli au rayonnement de nos discrètes clartés et au murmure continu de nos saintes cantilènes.

Sortie des catacombes, l'Église permit aux arts sacrés de prendre un vol plus large, un essor plus hardi. Elle les admit à l'honneur de construire et de décorer ses temples ; elle les convia à rehausser l'exposé de ses leçons par l'éclat de l'éloquence et la majesté de ses rites, par la puissance d'une grave monodie.

Les merveilles de l'architecture et de la statuaire dans nos églises cathédrales ou monastiques, les chefs-d'œuvre que la palette des peintres a semés sur les toiles, sur les fresques, sur les verrières, attestent la puissance et la fécondité de l'inspiration qui a guidé les

maîtres chrétiens et qui a porté si haut l'art chrétien lui-même. Du même pas que les architectes et les imagiers, les musiciens entrèrent en lice. Après les premiers et nécessaires emprunts faits à la poétique et à la rythmique d'Israël, la muse chrétienne accorda sa lyre et chanta sa foi.

Sur des pensers nouveaux, a dit un de nos poètes :

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.

Telle fut la devise de nos aèdes chrétiens. De même que l'Église adaptait à son usage les temples du paganisme et transformait les rites, ainsi les compositeurs chrétiens versèrent dans le moule de la rythmique profane les plus nobles, les plus pures, souvent même les plus riantes inspirations.

Pour ne parler que de l'art musical, qui fait l'objet de cette fête, qui peut compter les milliers de chefs-d'œuvre éclos au souffle de l'inspiration chrétienne, depuis les mélodies toujours si calmes et si suaves de l'antiphonie jusqu'au mélisme si savamment combiné de la mélopée responsoriale, depuis la centonisation de saint Grégoire jusqu'aux admirables compositions de Palestrina, de ses élèves et de ses émules ? Aujourd'hui encore, une école plus savante, soutenue par un goût non moins délicat, suscite des maîtres dont le nom vivra, et produit des œuvres qui ne cesseront de charmer les amis des arts et de la religion. La *Schola Cantorum*, qui a déjà donné à cette affirmation une préface si harmonieuse, se dispose à l'illustrer encore par le plus harmonieux des commentaires.

Aussi, mes Frères, j'ai hâte de disparaître pour lui laisser le champ libre, après toutefois que je vous aurai indiqué d'un mot la signification religieuse de cette solennité artistique.

Pourquoi l'Église a-t-elle associé le chant d'une façon si continue et si intime à ses augustes cérémonies ?

Au fond des catacombes, elle a chanté ; sous le glaive des Césars, elle a chanté ; broyée sous les pieds des barbares, elle a chanté ; déchirée par les morsures de l'hérésie, elle a chanté ; à l'heure actuelle, dans notre Église de France, si douloureusement éprouvée, nous chantons encore.

L'homme cependant ne sait chanter que ses joies ; la douleur humaine n'éclate jamais en effluves musicaux, si ce n'est peut-être sur la scène d'un théâtre, c'est-à-dire dans le domaine de la fiction et de l'irréel, où l'acteur pleure de ses lèvres des souffrances qui n'ont mordu ni sa chair ni son cœur.

L'Église au contraire chante ses douleurs les plus vives et nos souffrances les plus profondes. C'est que la douleur chrétienne, mes Frères, n'est jamais sans espérance, puisque le tombeau lui-même où tout vient s'effondrer est le berceau d'une vie nouvelle. Aussi devez-vous remarquer que l'Église emploie la même mélodie, en face de l'homme qui conduit sa fiancée à l'autel ou sa compagne à la tombe ; comme

pour lui dire d'une part que les joies de la terre ont une fin, et, d'autre part, que nos deuils ne sont que passagers. Voilà pourquoi, au lieu de pleurer comme ceux qui ont perdu l'espérance, l'Église adoucit par ses chants l'amertume de nos douleurs et cherche à noyer le cri de nos désolations dans le flot de ses calmes harmonies.

Cantate Domino : chantez donc au Seigneur. L'Église chante ; chantez avec l'Eglise.

Chantez, vaillante Schola, et, sous l'habile direction qui vous guide et vous entraîne, portez partout sur cette terre lorraine, si sensible au charme du beau, les grandes œuvres de nos grands maîtres. Si vous n'avez pas la bonne fortune de rencontrer ailleurs, comme ici, un maître de l'orgue pour soutenir vos voix, vous trouverez pourtant dans nos foules chrétiennes, même les plus populaires, des âmes d'artistes pour vous comprendre.

Chantez, lèvres enfantines, les louanges du Dieu qui a béni vos premiers pas et qui réjouit de ses divines caresses vos âmes pures et naïves.

Chantez, adolescents, les cantiques de la divine sagesse et du saint amour, à l'heure où le premier cri des passions trouble et compromet votre innocence.

Chantez, pères et mères de famille, pour que Dieu soutienne vos courages et bénisse vos efforts.

Chantez, vieillards, en face des ténèbres de la mort, le chant des espérances immortelles.

Chantez, vous tous qui pleurez la grâce de Dieu perdue ou le bonheur d'ici-bas envolé ; vous tous que la souffrance étreint et que le désespoir abat ; vous tous, en un mot, qui portez le poids du jour et de la chaleur, qui ne connaissez de la vie que les épreuves et les misères, chantez tous au Seigneur ; levez vos yeux en même temps que vos voix vers la céleste Jérusalem, que l'Église présente aujourd'hui aux regards de votre foi sous les traits de la céleste épousée ; vers cette patrie des âmes qui vous entr'ouvre la porte pour vous introduire au festin des noces éternelles et du bonheur sans fin. Ainsi soit-il.

LES

Dernières publications du Bureau d'Édition

En dehors de la troisième année de l'*Anthologie des maîtres religieux primitifs*, dont la publication se poursuit régulièrement, le Bureau d'Édition vient d'éditer tout un choix de pièces nouvelles, parmi lesquelles nous signalerons spécialement les suivantes :

Pierre de Bréville : **Prières d'enfant**, 2 fr. 50 ; — René de Castéra : **O quam bonus**, partition 1 fr. ; parties 0 fr. 10 ; — D. de Marcillac : **Qui seminant in lacrymis**, partition 1 fr. 75 ; parties 0 fr. 25.

L'œuvre nouvelle du délicat compositeur qu'est M. de Bréville, sous le titre : *Prières d'enfant*, comprend : le signe de la croix ; Notre Père ; Je vous salue, Marie ; Souvenez-vous. Chaque prière se déroule sur de très simples, mais très intéressantes mélodies, avec accompagnement de piano (non obligé). Composées pour être chantées par des enfants, ces prières obtiendront, nous n'en doutons pas, un légitime succès. *Prières d'enfant* est édité dans la collection de l'Édition Mutuelle. Prix : 2 fr. 50.

* *

O quam bonus est un motet à quatre voix mixtes, composé par M. de Castéra à l'occasion des Assises musicales religieuses de Clermont-Ferrand, où il fut fort bien interprété par les Chanteurs de Saint-Gervais. Respectueux de la polyphonie vocale dont les vieux maîtres nous ont donné de si excellents exemples, ce motet est en même temps très libre d'écriture et très moderne de forme. Peu étendu, il conviendra fort bien aux divers endroits de la messe où des motets peuvent être exécutés. A Clermont, il fut donné à la communion, pendant l'une des grand'messes de l'Octave de la Pentecôte. Ce motet porte le numéro 74 du Répertoire moderne. Prix : 1 fr. ; parties de chœur en partition, en nombre : 0 fr. 10.

*
* *

M. de Marcillac est un des plus jeunes compositeurs sortis du cours de M. d'Indy ; élève fidèle de la *Schola*, il en a l'esprit. Le *Qui seminant*

in lacrymis est une œuvre à coup sûr intéressante et fort bien pensée. Écrit à quatre voix (six pour la cadence finale), dans un très pur contrepoint vocal, ce motet est divisé en trois grandes parties, dont les deux phrases sont chacune caractérisées par des thèmes fort nets et expressifs. Bien construite et équilibrée, cette œuvre doit produire un excellent effet. Elle porte le numéro 77 du Répertoire moderne. Prix : 1 fr. 75 ; parties de chœur en partition, en nombre : 0 fr. 25.

*
* *

Le Bureau d'édition vient aussi de mettre en vente la seconde édition des **Notions, principes et exercices pour l'étude quotidienne du chant,** spécialement écrits pour la voix de femme, par Mlle A. Jumel, professeur d'une des classes de chant à la *Schola*, et à l'École normale supérieure de jeunes filles. Nous n'avons pas besoin de présenter davantage ce travail, qui se recommande par lui-même et s'adresse surtout, comme le fait remarquer l'auteur, aux élèves déjà préparées et qui veulent tirer profit de leurs études de chant. Prix : 7 fr.

*
* *

Enfin, le *Couronnement de Poppée*, l'œuvre si célèbre de Monteverdi, tant applaudie aux derniers concerts de la *Schola*, vient d'être mise en souscription, comme l'annonce l'information qui suit :

M.

J'ai l'honneur de vous informer que le Bureau d'Édition de la *Schola* met en souscription la partition, piano et chant, du **Couronnement de Poppée**, de Claudio MONTEVERDI, publiée d'après l'édition du temps, avec réalisation de la basse, nuances et indications d'exécution par Vincent d'INDY, et conforme aux exécutions données à la *Schola Cantorum*.

Cette partition, marquée 7 francs net, est mise en souscription au prix de **5 francs**.

J'ose espérer, M , que vous ferez bon accueil à cette excellente publication, et je vous prie d'agréer l'assurance de mes sentiments distingués.

Henri HÉRELLE,
Gérant du *Bureau d'Edition*.

(On trouvera ci-joint un bulletin de souscription.)

Bureau d'Édition de la SCHOLA CANTORUM

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

M ..... *demeurant à* .....

rue ..... *n°* ..... *déclare souscrire à* ..... (1) *exemplaire*

du **Couronnement de Poppée**, *de* Claudio Monteverdi, *pour la somme*

de **cinq francs** *l'exemplaire, dont ci-joint le montant.*

A ....., *le* ..... *190* .

(Signature)

Adresser ce Bulletin à M. H. HÉRELLE, Gérant du Bureau d'Édition de la *Schola Cantorum*, 269, rue Saint-Jacques, Paris, dans la quinzaine qui suivra la réception de ce numéro.

(1) Indiquer le nombre d'exemplaires.

NOTRE ILLUSTRATION

Cantantibus organis, Caecilia Domino decantabat. Tel est le début d'un célèbre motet de Palestrina ; tel pourrait être l'exergue de la belle illustration, empruntée à un vieux maître du xve siècle, par où s'ouvre le présent fascicule.

Tandis que chantaient les instruments, Cécile chantait en son cœur. Et, dans leurs naïves et fraîches inspirations, nos pères entendirent des orgues ce que l'antique légende disait des instruments, et la sainte patricienne, vêtue d'azur, de pourpre et d'or, fut représentée assise devant un moyenâgeux clavier.

Serait-il à dire que les vieux peintres ne connaissaient pas l'histoire de Cécile ? (Car il est possible qu'elle n'ait jamais touché à la moindre « hydraule » antique, et le récit de sa passion n'en souffle mot.) Pas du tout : le *cantantibus organis* n'a éveillé l'image de l'orgue, en leurs esprits subtils, que par une association d'idée bien naturelle. Et s'ils ont représenté la martyre devant l'instrument, c'est une traduction... libre du passage : *elle chantait en son cœur.* D'ailleurs, qu'aurait fait Cécile devant un orgue, sinon d'en jouer ?

En vérité, ce peintre, qui fut un grand artiste, avait aussi l'âme d'un moralisateur et d'un théologien. Car, pour souligner tous ces rapprochements, voici que des anges, qui semblent comme ses plus jeunes frères, n'osant faire résonner leurs instruments, viennent écouter la musicienne, derrière les tuyaux de son orgue. Et c'est l'*Omnis spiritus laudet Dominum. — Spiritus*, c'est l'angélique habitant des régions éthérées ; c'est aussi, dans le vieux langage, le souffle qui anime et fait vibrer les colonnes de métal ou de bois qui vont chanter les louanges de Dieu. Les symbolistes d'autrefois n'ont pas craint de le comparer à l'Esprit divin lui-même, envoyé dans les âmes des saints par Jésus, le grand organiste...

Oui, vraiment, ce maître de jadis était bien un scolastique. N'est-ce pas une raison de plus pour mettre notre bulletin sous le patronage de la sainte qu'il illustra si bien ?

GEORGES ROMAIN.

Le Gérant : ROLLAND.

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

	Prix.
Clément Jannequin. Bataille de Marignan, avec la réduction des voix au piano.	3 »
Trois chansons du XVe siècle à 3 voix, remises en partition d'après les éditions anciennes et annotées par Ch. Bordes.	2 50
I. *Josquin de Prés*. Une mousse de Bysquaye.	
II. *Pierre de la Rue*. Il me fait mal de vous voir languir.	
III. *Loyset Compère*. Le grand désir d'aymer me tient.	
Josquin de Prés. La déploration de Jehan Ockeghem, à 5 voix mixtes.	
Avec accompagnement.	1 25
Parties de chœur (par 10 au moins).	0 20
Quelques chansons de Bretagne et de Vendée, traduites et harmonisées par Paul Ladmirault. . . . . 1er recueil	3 »
2e recueil	3 »

II. — Chœurs extraits des plus célèbres opéras de nos Maîtres français des XVIIe & XVIIIe siècles

Éditions populaires à l'usage des Sociétés chorales et des Amateurs, en notation moderne. avec clefs usuelles, nuances et indications d'exécution par Ch. BORDES

	Par un ex.	Par dix au moins
Campra. *Europe galante*. Suite de concert pour chœurs et orchestre.		
Sop. et alt.	0 25	0 10
Tén. et basses.	0 25	0 10
— *Fêtes vénitiennes*. Prologue et villanelle.		
Sop. et alt.	0 60	0 20
Tén. et basses.	0 60	0 20
Mozart. *Idoménée*. Sélection pour le concert.		
Sop. et alt.	0 70	0 25
Tén. et basses.	0 90	0 40
A. C. Destouches *Issé*. Acte IV et acte V.		
Sop. et alt.	0 50	0 20
Tén. et basses.	0 30	0 15
Gluck. *Alceste*. Ier acte.		
Sop. et alt.	0 90	0 40
Tén. et basses.	0 90	0 40
IIe acte.		
Sop. et alt.	1 »	0 50
Tén. et basses.	1 »	0 50
— *Armide*. V^e acte.		
Sop. et alt.	0 40	0 15
Tén. et basses	0 40	0 15
Lully. *Amadis*.		
Sop. et alt.	0 60	0 25
Tén. et basses	0 60	0 25
Méhul. *Ariodant*. Sélection pour le concert.		
Sop. et alt.	0 60	0 25
Tén. et basses	0 60	0 25
J.-Ph. Rameau. *La Guirlande*. Pastorale-ballet en un acte.		
Sop. et alt.	0 60	0 25
Tén. et basses	0 60	0 25
— *Hippolyte et Aricie*. IVe acte.		
Sop. et alt.	0 60	0 25
Tén. et basses	0 60	0 25

	Par un ex.	Par dix au moins
J.-Ph. Rameau. *Castor et Pollux*.		
Sop. et alt.	0 60	0 25
Tén. et basses.	0 60	0 25
— *Zoroastre*. Ier acte.		
Sop. et alt.	0 40	0 15
Tén. et basses.	0 40	0 15
IIe acte.		
Sop. et alt.	0 60	0 25
Tén. et basses.	0 60	0 25

III. — PARTITIONS COMPLÈTES

	Prix.
Claudio Monteverdi. *Orféo*. Publiée d'après l'édition de 1607, avec réalisation de la basse, nuances et indications d'exécution par Vincent d'Indy. Sélection conforme aux exécutions données à la *Schola Cantorum*.	8 »
— *Le Couronnement de Poppée*. Publiée d'après l'édition du temps, avec réalisation de la basse, nuances et indications d'exécution par Vincent d'Indy. Sélection conforme aux exécutions données à la *Schola Cantorum*.	7 »
Jean-Baptiste Moreau. *Esther*. Intermèdes en musique de la tragédie de Racine. Remis au jour d'après les éditions de 1689 et 1696, avec réalisation de la basse chiffrée, nuances et indications d'exécution et préface par Ch. Bordes.	7 »
Parties de chœur. (Par 10, 25 o/o de réduction.)	1 50
— *Athalie*. Intermèdes en musique de la tragédie de Jean Racine. Remis au jour d'après l'édition de 1690, avec réalisation de la basse chiffrée, nuances et indications d'exécution et préface par Ch. Bordes.	5 »
Parties de chœur. (Par 10, 25 o/o de réduction.)	1 »
Nicolas Clérambault. *Orphée*. Cantate française à voix seule avec symphonie, publiée d'après l'édition de 1710, avec réalisation de la basse chiffrée, nuances et indications d'exécution par Ch. Bordes.	5 »
G. Bouzignac. *Meslanges divers*, remis au jour et publiés d'après le manuscrit de la bibliothèque de Tours par M. Henri Quittard.	2 »
Nota. — Les parties de chœur de chaque morceau séparé se vendent **0,05** la page gravée, par dix exemplaires au moins.	
Henry du Mont. *Meslanges divers*, remis au jour et publiés par M. Henri Quittard comme supplément musical à son étude sur Henry du Mont.	3 »
— *Motets pour la Chapelle du Roy*. Extraits des mélanges précédents.	2 »

La Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

TREIZIÈME ANNÉE — 1907

N° 1

JANVIER

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS

Musique Classique et Profane

Documents pour servir à l'histoire de la Musique

Publiés sous la direction de MM. Vincent d'INDY & Ch. BORDES

I. — CHANSONS ANCIENNES

Éditions populaires à l'usage des Sociétés Chorales et des Amateurs, en notation moderne

	Prix.
Chansonnier du XVIe siècle. Chansons à 4 voix. Édition populaire en notation moderne, avec clefs usuelles, nuances et indications d'exécution par Ch. Bordes. Préface de M. André Hallays.	5 »
I **Pierre Certon.** J'espère et crains, je me tais et supplie.	
II **Claudin de Sermisy.** Hau, hau le boys.	
III — Puis qu'en amour a si grand passe-temps.	
IV **Guillaume Costeley.** Mignonne, allons voir si la rose.	
V — Puisque ce beau mois.	
VI — Si c'est un grief tourment.	
VII — Allons gay, gay, Bergères. (Noël en forme de rondeau.)	
VIII **Gascongne.** Je ne saurais chanter ni rire.	
IX **Clément Jannequin.** Au joly jeu de pousse avant.	
X — Ce moys de may ma verte cotte vestiray.	
XI — Petite Nymphe folastre.	
XII **Roland de Lassus.** Bonjour, mon cœur, bonjour, ma douce vie.	
XIII — Ce faux amour d'arc et de flèches s'arme.	
XIV — Fuyons tous d'amour le jeu.	
XV — La nuit froide et sombre.	
XVI — Las ! voulez-vous qu'une personne chante.	
XVII — L'heureux amour qui eslève et honore.	
XVIII — Or sus, filles, que l'on me donne.	
XIX — Quand mon mari vient de dehors.	
XX — Si le long temps à moi trop rigoureux.	
XXI — Si vous n'estes en bon point.	
XXII — Soyons joyeux sur la plaisante verdure.	
XXIII — Un jour vis un foulon qui foulait.	
XXIV — Sauter, danser, faire des tours.	
XXV **Claude le Jeune.** Voicy du gai Printemps.	
Les parties vocales des chansons ci-dessus se vendent pour chaque chanson séparée au prix de **0 05** la page (par 10 exemplaires au moins de la même chanson).	
Clément Jannequin. Trois fantaisies vocales à 4 voix (16e siècle). Édition populaire revue et annotée par Ch. Bordes.	3 »
I. La bataille de Marignan.	
II. Le chant des oiseaux.	
III. Les cris de Paris.	
Chacune des fantaisies est vendue séparément **0 75** par 10 exemplaires au moins.	

Treizième Année — N° 1 — Janvier 1907

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

BUREAUX : *269, rue Saint-Jacques, PARIS (Ve).*

ABONNEMENTS :

« Amis de la Schola » et Élèves de l'École. . . . . **6** fr.
Abonnement ordinaire donnant droit aux suppléments. . . . . **10** fr.
Pour l'Étranger (Union postale), ajouter **1** fr.

SOMMAIRE

A nos lecteurs. . . . . . Charles Bordes ; La Rédaction.
La musique et le premier académicien. . . . G. de la Ruë.
Une enquête nécessaire : la situation actuelle de la musique et des musiciens d'église. . . . La Rédaction.
A propos de chants populaires : la complainte de *Jean Renaud* et le choral *Erschienen ist.* . . Amédée Gastoué.
Le « Directorium chori » des Oratoriens, de 1634. . . . . . Un Bibliophile.
Notre répertoire : Salve Regina à 3 voix, de la Tombelle. . . . . A. G.
L'action régionale : Nancy et Lorraine. . . . J. de Muris.
Cantate Domino, allocution sur le chant sacré. . . . . . S. G. Mgr Foucault.
Les publications du Bureau d'édition : la réédition du *Couronnement de Poppée.* . . . H. H.
Notre illustration : Sainte Cécile. . . . . Georges Romain.

AVIS IMPORTANTS

1° Nous prions instamment nos abonnés ecclésiastiques, **professeurs de séminaires** ou autres, de nous indiquer au plus tôt leur **nouvelle adresse.**

2° Nous demandons à **l'Administration des Revues** faisant l'échange de la *Tribune de Saint-Gervais*, de rédiger l'adresse simplement au nom de : la Rédaction de la *Tribune de Saint-Gervais*, 269, rue Saint-Jacques, Paris, Ve.

3° MM. les Auteurs et Éditeurs qui désireront que les ouvrages publiés par eux soient l'objet d'un **compte rendu bibliographique**, sont priés d'en faire parvenir les exemplaires à la même adresse que ci-dessus. **Un numéro justificatif** leur sera adressé aussitôt le compte rendu publié.

Faute de ne pas tenir compte de ces avis, nos abonnés et amis ne pourraient être assurés du service de la Revue, pour la régularité duquel nous nous verrions obligés, à notre grand regret, de décliner toute responsabilité.

A NOS LECTEURS

Comme nous ne le prévoyions que trop, la *Tribune de Saint-Gervais* va être forcée, non de suspendre sa publication, mais du moins de demander à ses fidèles et vraiment trop indulgents abonnés de lui faire grâce des numéros en retard l'an passé afin de pouvoir faire « peau neuve » et repartir avec une force nouvelle et un courage plus grand à partir de la présente année 1907.

Nous espérons que nos abonnés nous pardonneront cette mutilation à notre année 1906 eu égard au « malheur des temps » et à la situation vraiment dure qui nous est faite. Il était urgent avant tout de sauver le titre et durer *quand même*.

Aussi pour y atteindre n'ai-je pas hésité à demander à un de nos amis dévoués de m'aider à conduire à bien notre publication et surtout à en assurer la périodicité normale à nos abonnés.

C'est dorénavant M. Amédée Gastoué qui sera seul chargé de la rédaction de la *Tribune* et de sa périodicité. C'est donc à lui qu'il faudra adresser, à la *Schola* de Paris, toutes les correspondances et offres de collaboration qui certes lui seront utiles et qu'il acceptera avec la plus grande reconnaissance.

Éloigné maintenant de Paris et un peu aussi du mouvement musical religieux, je n'avais plus tous les loisirs désirables pour m'occuper comme il convenait de cette importante branche de la *Schola*. Nul n'était mieux désigné que M. Gastoué pour reprendre le drapeau de la réforme du chant ecclésiastique. Je me retire donc heureux et satisfait du sort désormais réservé à notre revue. Je ne me retire pas, bien entendu, de la collaboration, et serai toujours content d'aider, si je le puis, mon ami Gastoué en lui envoyant quelques articles. Je tiens, en terminant, à m'excuser auprès de nos lecteurs des lenteurs apportées à l'apparition de la *Tribune*, auxquelles je n'étais pas étranger, hélas! « Qui trop embrasse mal étreint. » Je n'ai donc plus qu'à souhaiter à notre chère Revue, déjà vieille de douze ans, de continuer la lutte victorieusement, et à nos chers abonnés de ne pas se départir de leur incomparable mansuétude. Dès maintenant, ils seront servis exactement et la fortune doit, paraît-il, en résulter. C'est le plus cher de mes souhaits.

Charles Bordes.

*
* *

Douze ans se sont écoulés depuis la première apparition de notre revue. Née sous un arceau gothique, entre les contreforts d'une vieille église parisienne, elle a grandi, s'est élancée à travers le monde de l'art et de la science, a vite conquis une place parmi les périodiques qui traitent de l'histoire et de l'esthétique musicales, surtout dans le domaine de la musique religieuse, de la musique sacrée.

A l'appel de ses fondateurs, des maîtres Vincent d'Indy et Alexandre Guilmant, de M. le chanoine Perruchot et de Charles Bordes, ont répondu des musicologues qui, dans ses pages, ont exposé, au plus grand profit de tous, les résultats les meilleurs de leurs recherches.

Des prélats, comme Mgr Foucault et le R^me^ Dom Pothier, des prêtres et des religieux, comme le R. P. Lhoumeau, l'abbé Vigourel, d'autres encore, y ont bien voulu traiter du chant grégorien, la seule musique prescrite par l'Église; de ce chef, elle a été honorée de précieuses faveurs du Saint-Siège.

Le chant du moyen âge, les mélodies si expressives des vieux moines ou des trouvères, les airs curieux des liturgies orientales, y sont exposés par des spécialistes éprouvés : les RR. PP. Joannès Thibaut et Salvator Peïtavi ; MM. Pierre Aubry et Amédée Gastoué.

La polyphonie vocale, la musique classique des siècles postérieurs, le chant populaire, y ont été l'objet d'articles remarquables de MM. Michel Brenet, Calvocoressi, Pirro, Quittard, Servières, Tiersot.

Il n'est pas jusqu'aux critiques les plus éminents, MM. Camille Bellaigue, André Hallays, Pierre Lalo, jusqu'aux illustrations de l'Institut de France, voire de l'Académie, avec Mgr d'Hulst et F. Brunetière, Ed. Aynard et Jules Lemaître, que la Tribune *ne s'honore d'avoir comptés au nombre de ses rédacteurs.*

Tel est donc notre bulletin ; nos lecteurs et amis comprendront facilement pourquoi il nous est si cher, quelle affection fière nous lui avons vouée, puisque aussi bien ils sont les premiers à y être le plus fidèlement attachés.

La Tribune *a participé avec eux aux soucis, aux épreuves même de l'heure présente ; la musique d'Église traverse nécessairement une crise, dont nous avons souffert, mais dont le résultat final ne saurait être douteux. Une transformation nécessaire en sortira, et nous voulons nous y intéresser et la suivre jusqu'au bout.*

Cependant, malgré notre prédilection pour cette forme de l'art, qui est la raison d'être de notre publication, rien de ce qui est musical ne nous est étranger, et, — nos amis le savent, — loin de nous est tout ce qui pourrait paraître de l'exclusivisme, de l'esprit particulariste. Si notre programme nous trace une ligne de conduite nette, tout ce qui y touche de près ou de loin, les vieux chants populaires, comme les œuvres ultra-modernes, tout cela nous intéresse.

Aussi, adressons-nous un pressant appel à tous ceux qui pensent que les

vieilles musiques religieuses, populaires et classiques, doivent être à la base de la culture artistique moderne, éléments seuls capables, par leurs formes éprouvées, de lui faciliter l'évolution qu'elle accuse depuis quelques années, et où, déjà, leur influence est si marquée.

Désireux de répondre à ces idées, du mieux qu'il nous sera possible, nous pouvons assurer nos lecteurs de la périodicité régulière *de la* Tribune, *par suite de la réorganisation de son administration. De son côté, la rédaction, dans chaque numéro, continuera d'apporter l'intérêt le plus varié aux sujets d'études publiés par la Revue ; régulièrement, en dehors d'un article de fond et de divers travaux, pour répondre à des désirs plusieurs fois exprimés, une rubrique spéciale donnera mensuellement, sous le titre :* Notre répertoire, *l'explication pratique d'un motet, d'une pièce d'orgue, d'un chant populaire, etc., et des notices bibliophiliques feront connaître quelques-uns des manuscrits ou des éditions rares qui intéressent la musique.*

Enfin, au cours de son existence, la Tribune *qui, d'abord, contenait un grand nombre de comptes rendus d'exécutions religieuses ou classiques, a donné naissance à un bulletin spécial,* les Tablettes de la Schola. *Pour ne pas priver nos abonnés de cette intéressante et si vivante rubrique, et les dédommager en quelque manière de la réduction de format subie au cours de l'an dernier, nous leur ferons parvenir, sous forme de* supplément, *en même temps que le numéro de la* Tribune, *celui des* Tablettes *du même mois, avec ses études si vivantes sur les concerts et les résultats pratiques de notre école.*

Nous osons espérer que les soins ainsi apportés à la publication de la Revue lui seront un gage de nouvelle prospérité, et qu'un autre bail de douze ans nous réunira tous encore dans une même ardeur pour la cause artistique à laquelle nous nous sommes tous voués.

La Rédaction.

N. B. — Nous signalons tout spécialement à l'attention de nos lecteurs, surtout des **Maîtres de Chapelle**, notre enquête sur *la Crise de la musique d'Église en France.*

La Musique et le premier Académicien

Messire Antoine Godeau (son nom a déjà paru à diverses reprises dans cette revue, au cours d'articles consacrés au XVIIe siècle français) était du nombre des littérateurs qui gravitaient autour de Richelieu, et dont la naissante assemblée allait devenir l'Académie française. Antoine Godeau, le familier des Précieuses, le « soupirant », le « mourant » de la sœur de Rotrou, de Mlle d'Angennes et des autres muses du cénacle, fut le premier inscrit sur la première liste d'académiciens.

Godeau était de ces abbés « de cour » si nombreux à cette période de notre histoire ; entrer dans les ordres, pourvu seulement qu'ils eussent quelque agrément naturel qui leur permît de faire figure dans le monde, était l'idéal d'un certain nombre de ces clercs, ecclésiastiques seulement par l'habit et la destination. L'obtention d'un riche bénéfice, de plusieurs même, était le point culminant de leurs désirs : ils ne négligeaient rien pour y arriver.

Parfois, cet ordre de choses produisit d'étonnants résultats. Lorsque le cardinal de Noailles dut offrir au fameux abbé Pellegrin,

Qui dînait de l'église et soupait du théâtre,

le choix entre l'une ou l'autre, celui-ci, sans hésiter, prit... le théâtre. D'autres fois, une retraite faite à point, sous la direction d'un Olier ou d'un de Bérulle, produisait des résultats opposés.

Il faut dire que, la plupart du temps, ces ecclésiastiques d'une classe particulière ne recevaient des ordres sacrés que ce qui était nécessaire au bénéfice qu'ils convoitaient. Or, la principale condition étant d'être clercs, nos abbés devenaient et restaient simples clercs. Malgré la guerre faite à cet abus par les chefs de l'Église, les lois canoniques étaient souvent tournées ; et, sous des prétextes aussi peu orthodoxes, certains de ces clercs arrivaient parfois au sacerdoce.

Ce fut le cas de Godeau, et il le regretta. « Si j'eusse su alors, dit-il plus tard dans son testament, ce que depuis j'ai connu de la dignité du

sacerdoce, je ne m'y fusse jamais engagé. » Et il demandait pardon des « mauvais exemples » qu'il avait pu donner.

Cependant il n'est diable qui ne se fait ermite ; voilà Antoine Godeau postulant et obtenant le bénéfice de l'évêché de Grasse, puis de celui de Vence, uni d'abord au précédent, ensuite séparé, au détriment de notre bénéficiaire. Mis dans la nécessité de recevoir la consécration épiscopale, le clerc mondain rentre en lui-même et, par un de ces retours point rares à cette époque, se convertit du tout au tout.

Le nouvel évêque consacre à la religion le talent qu'il avait employé à chanter « l'incomparable Arthénice ». Par là même il commence à servir utilement la cause de la musique. Il ne l'avait jusqu'alors considérée que comme un accessoire aux jeux et aux grâces, ainsi qu'on disait alors.

Toutefois, l'évêque académicien présente au cardinal de Richelieu quelques « Paraphrases de Pseaumes et de Cantiques » de la sainte Écriture. L'essai plut au grand ministre, qui engagea vivement Godeau à continuer.

Mieux encore : quatre de ces psaumes, des premiers que fit Godeau, furent mis en musique par le roi Louis XIII. L'auteur nous le dit lui-même en un curieux passage de la préface de son édition complète : « Le feu Roy, de glorieuse memoire, n'avoit pas dédaigné d'employer la parfaite connoissance qu'il avoit de ce bel Art, sur quatre de mes Pseaumes, qui ont esté imprimez il y a long-temps. Et les plus excellents Maistres ont admiré cette composition. Le pieux divertissement que ce grand Prince y voulut prendre m'est si glorieux, que la modestie m'auroit empêché d'en parler, si je l'eusse jugé plus puissant que toutes mes raisons pour porter ceux à qui je parle, à imiter le zele & la pieté de ce grand Prince, dont la vie a esté comme un concert harmonieux des plus augustes vertus, & qui ayant restably en tant de lieux les loüanges de Dieu, les vouloit aussi chanter luy-mesme, et travailloit à les mettre dans la bouche de ses subjets d'une maniere agreable. »

Ce dernier trait n'est-il pas charmant ? Mais que sont devenues ces mélodies mises par Louis XIII sur les vers de Godeau ? Elles se trouvent mêlées à l'édition que celui-ci a donnée de tous les psaumes, traités de même par Thomas Gobert, maître de musique de la Sainte-Chapelle. Or, cette publication fut encore revue par Gobert, qui n'avait d'abord donné qu'un chant monodique, à l'exemple sans doute de Louis XIII. Il retoucha donc le recueil des psaumes de Godeau, sur la demande de l'auteur lui-même, dont la première intention « estoit qu'on les mist en un simple contre-point [à deux parties], pour la commodité de ceux qui ne sçavent que peu de Musique[1]. » Ce n'est pas le lieu de faire l'éloge du recueil, dont plusieurs pièces seraient vraiment à citer.

1. Avertissement de l'éditeur des *Psaumes* de Godeau.

La curieuse méthode du P. Souhaitty, *Nouveaux élémens du chant*, qui parut en 1677, contient en notation chiffrée plusieurs des psaumes de Godeau considérés alors parmi les meilleurs : peut-être est-ce dans ceux-là qu'il faut chercher les monodies composées par le roi.

Ce ne furent d'ailleurs pas les seuls rapports qu'eurent l'évêque et le monarque pour des questions de musique. D'autres, moins proprement artistiques, rapprochèrent Antoine Godeau et Louis XIII, puis Louis XIV, à propos de l'état du chant et des instruments dans sa cathédrale de Vence.

Celle-ci ne paraissait guère bien montée en fait de musique : lorsque le nouvel évêque vint faire son entrée et prendre possession de son siège, en 1654, on dut faire venir des musiciens pour chanter, qui furent payés vingt et une livres dix-huit sols. Le chapitre fit une autre munificence. Les registres de sa comptabilité contiennent deux mentions vraiment curieuses : l'une d'une dépense de dix livres, payées à l'aumônier du prélat *pour le prix d'un serpent qu'il avait vendu au chapitre ;* l'autre de « deux écus morgues valant deux livres quatre sols », à un homme *qui avait joué de ce bel instrument* [1] !

Telle était toute la solennité musicale qui accueillait à Vence l'ancien familier de l'hôtel de Rambouillet. Aussi dut-il amèrement se plaindre ; ses rapports en portent d'intéressants témoignages.

En dehors de la façon pitoyable dont chanoines et bénéficiers exécutaient le plain-chant, les enfants de chœur ne savaient pas la musique. Mieux encore : Antoine Godeau dut adresser au roi des plaintes motivées contre ses chanoines, qui avaient fait détruire les vieilles orgues du xve siècle, — savourez ce trait, — *pour ne point payer d'organiste !* Les mêmes, la musique n'existant pas pour eux, avaient refusé « une litière » aux enfants de la maîtrise, et avaient été jusqu'à « abolir le serpent et supprimer la basse-contre ». Ce sont les propres paroles de Godeau.

Aux offices de la cathédrale, on en était réduit à faire venir des musiciens du dehors, comme à l'entrée de l'évêque, ou bien, comme pour je ne sais quelle fête, en 1671, à retenir, en vue de faire entendre le cornet à bouquin, « un passant » qui savait faire résonner ce bel instrument. On le paya une livre dix sols.

Imaginez un évêque artiste dans un milieu semblable ! Il avait beau déployer le zèle qu'il lui était possible d'exercer, rien n'y faisait. Il dut léguer à son chapitre trois cents livres spécialement destinées à reconstruire des orgues [2], et cent cinquante livres, ainsi que sa crosse, pour en employer la valeur à faire des « bourdons » pour les choristes [3].

A cela en était réduit le premier académicien, qui avait fait de la musique un si intéressant éloge :

« La Musique n'est pas un Art qu'il faille profaner. Elle est plus du

1. Cf. *La mort du premier académicien*, par Georges Doublet, dans la *Nouvelle Revue*, année 1898.
2. Abbé Tisserand, *Godeau*.
3. Doublet, art. cit.

Ciel que de la Terre, & de l'Eglise que du Monde... Tous les Arts cesseront à la fin du monde, mais la Musique continuëra dans le Paradis, & si c'est parmy nous un des Arts liberaux, c'est dans le sejour de la gloire un Art Angelique... Le chant a une secrette vertu pour penetrer dans le fond de l'ame, & y émouvoir ou calmer les passions ; il ne sert pas moins à fortifier le corps que l'esprit ; & l'on voit par experience, que tous ceux qui travaillent, adoucissent par ce moyen leur travail, & en tirent de nouvelles forces... Ceux qui chantent les Pseaumes avec l'esprit qu'ils demandent, entrent dans le concert des Anges, & disputent en quelque façon avec eux de l'honneur, des loüanges, et de l'amour du Createur [1]. »

Ne sont-elles pas curieuses, ces quelques notes sur la manière dont fut mêlé à la musique messire Antoine Godeau, le premier académicien ?

G.-A. de la Rue.

1. Préface des *Paraphrases des pseaumes.*

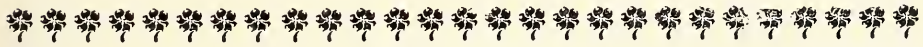
UNE ENQUÊTE NÉCESSAIRE

La situation actuelle de la Musique et des Musiciens d'Église

Les conditions nouvelles faites à l'exercice du culte par les circonstances présentes influent profondément sur la pratique de l'art musical à l'église, sur l'existence même de ceux qui s'y adonnent : maîtres de chapelle et professeurs de maîtrises ou de collèges ecclésiastiques, organistes, chantres, instrumentistes. Dans quelle mesure ceux-ci sont-ils atteints ? Sous quel nouveau régime compte-t-on faire vivre les chœurs d'église ? Que peut-on faire pour les uns et les autres ?

Voilà le sujet des questions que nous posons aujourd'hui à nos confrères, les priant de nous répondre en toute simplicité, en ce qui regarde la situation de l'église à laquelle ils sont attachés. Nous commencerons par les églises de Paris, puis nous continuerons par les séminaires, et enfin par les autres centres religieux.

La Rédaction.



Notre Supplément : les *Tablettes*.

Sommaire du numéro de janvier :

Iphigénie en Aulide, L. de la Laurencie.
Nouvelles de l'École, V. d'Indy.
Concerts de Paris et de province.
Le Passé d'une salle de Concert (suite).
Villiers de l'Isle-Adam chez Richard Wagner.
Echos. Conseils aux jeunes artistes.

*

A PROPOS DE CHANTS POPULAIRES

La Complainte de Jean Renaud et le Choral « Erschienen ist ».

A dépouiller les chants conservés dans la mémoire populaire par une pure tradition orale, ou à chercher les thèmes originaux de certaines mélodies religieuses chantées par la foule, on trouve parfois de curieux rapprochements à faire

On sait comment M. Bourgault-Ducoudray a pu signaler ainsi les rapports présentés par telle chanson de Basse-Bretagne avec des formes grecques. M. J. Tiersot a montré ici même la marche parallèle du *gwerz* celtique sur la ruine d'Ys et du thème traité par Elzéar Genet dans sa messe *A l'ombre d'ung buissonnet*. J'ai aussi indiqué de semblables rapprochements à propos de l'*O Filii* (VIIe année, p. 19), dont l'origine est un cantique provençal ; j'y reviendrai prochainement avec de plus amples détails sur l'auteur et sur les éditions originales.

Un rapport non moins curieux réunit la vieille complainte populaire de *Jean Renaud* et le choral allemand écrit au XVIe siècle par Nicolas Hermann (1560), *Erschienen ist der herrlich Tag*. Les anciens chorals allemands, catholiques ou luthériens, offrent une mine intéressante, bien qu'encore peu explorée, aux recherches de ce genre. Je renverrai simplement ici à la belle étude de notre ami M. A. Pirro sur les chorals pour orgue de J.-S. Bach (*Tribune*, IIIe année, p. 49 et s.).

Ici, on pourrait intituler cet article, avec au moins une apparence de paradoxe, peut-être plus vraisemblable qu'elle ne le paraît : *Une vieille chanson populaire française harmonisée par J.-S. Bach*. En effet, si le rapprochement que j'indique n'est pas de ceux qui emportent la conviction, il n'en présente pas moins un sérieux intérêt.

*
* *

Disons d'ailleurs qu'on sait pertinemment que les paroles de divers chorals allemands du XVIe siècle ont été écrites sur des mélodies françaises, d'origine religieuse ou non, comme le *Was mein Gott will*, d'Al-

brecht le Jeune (1556), sur l'air : *Il me suffit de tous mes maux.* Il n'y aurait rien d'étonnant qu'à la même époque l'auteur d'une autre pièce analogue ait écrit sur un timbre français dont il ne nous serait resté qu'une mélodie populaire traditionnelle.

La chanson de *Jean Renaud* est formée de strophes de quatre vers qu'on aurait, au temps de la Renaissance, qualifiés de ïambiques :

Quand Jean Renaud de guerre vint,
Portant ses tripes dans sa main,
Sa mèr' monta sur les créneaux
Pour voir venir son fils Renaud [1].

Nous trouvons pareille versification dans l'œuvre de Nicolas Hermann :

Erschienen ist der herrlich Tag,
Drau sich Niemand g'nug freuen mag :
Christ unser Herr, heut triumphirt,
All' sein' Feind' er gefangen führt.

La strophe se termine par un *Halleluia !* Elle est d'allure incontestablement populaire, destinée à être chantée par le peuple aux jours des fêtes pascales.

Voyons les mélodies. Si la complainte française n'est représentée jusqu'ici, à ma connaissance, que par l'air recueilli au XIXe siècle, le choral allemand nous a en particulier été conservé par J.-S. Bach, qui l'a revêtu de puissantes harmonies. Nous en trouvons dans son œuvre deux arrangements à quatre voix : l'un, sur les paroles précédentes, au cours de la cantate bien connue *Halt' im Gedächtniss Jesus Christ* (Aie en mémoire Jésus-Christ) ; l'autre, sur la strophe 14 du cantique d'Hermann :

Drum wir auch billig fröhlich sein,

à la fin de la cantate : *So du mit deinem Munde bekennest Jesum* [2].

Dans ces arrangements, la mélodie présente des variantes dues, les unes, à ce que le musicien a voulu faire rigoureusement concorder les accents du texte avec la mesure ; les autres sont de pures variantes musicales, telles qu'on en trouve dans tous les chorals dont la mélodie se répète en divers arrangements, dans les chants populaires aussi bien que dans les hymnes latines du moyen âge. Il n'est donc pas inutile de remarquer ces variantes. Si J.-S. Bach ne s'est pas privé d'en conserver ou d'en introduire dans les pièces ainsi harmonisées par lui, nous n'avons pas à nous étonner de voir les modifications et les déformations qu'un thème a subies en se transmettant d'un chanteur à l'autre pendant des siècles.

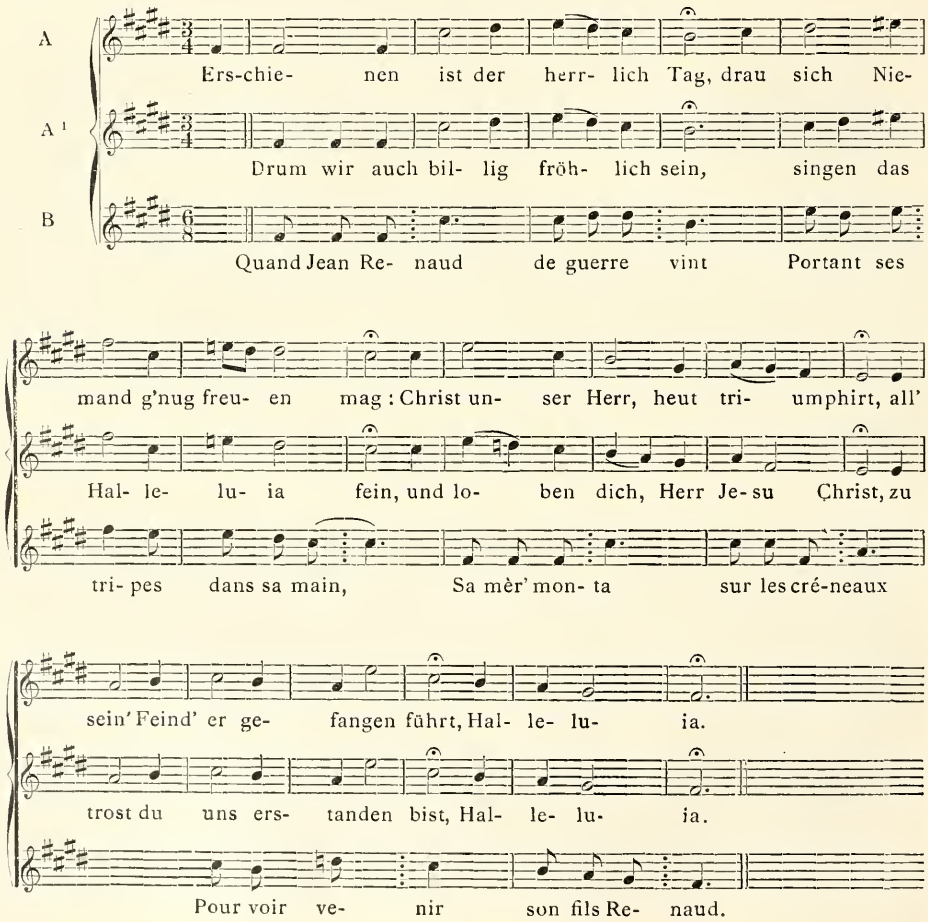
1. Variante :

Sa mère à la fenêtre en haut :
Voici venir mon fils Renaud.

2. On les trouvera dans la première partie du recueil de Ludwig Erk, *J.-S. Bach mehrstimmige Choralgesänge und geistliche Arien*, chez Peters.

Dans le choral comme dans la complainte, le rythme de la mélodie est ternaire. Écrite dans le premier ton liturgique, — mineur à sixte majeure, — Bach l'a traitée avec sensible. Cette sensible était-elle dans l'original ? Je l'ignore. Les deux mélodies présentent la même marche pour les deux premiers vers ; le troisième, toutefois, est complètement différent ; au quatrième vers, l'adjonction de l'*Halleluia*, en allongeant la période du choral allemand, explique la différence des deux versions. Voici donc : *A*, *Erschienen ist ;* au-dessous, *A*[1], *Drum wir auch* avec ses variantes ; ces deux textes sont donnés tels qu'ils sont dans les chorals ci-dessus désignés ; enfin, *B*, *Jean Renaud*, que je transcris dans le même ton.

Comme je l'ai dit plus haut, si l'identité de thème ne s'impose pas avec évidence, il y a cependant suffisamment de rapports entre ces deux mélodies pour justifier de l'intérêt que présente leur étude simultanée, et conclure peut-être à un emprunt fait à une source perdue.



AMÉDÉE GASTOUÉ.

1. On peut se reporter à la IVe année de la *Tribune*, page 112, où a été reproduite la mélodie publiée par M. Tiersot.

NOTE

Sur le **Directorium chori** *des Oratoriens, de 1634*

Ce petit livre, de format in-12, a exercé une influence profonde sur le chant religieux, en France surtout, et cela m'engage à en donner la description sommaire aux lecteurs de la *Tribune*.

Chose singulière ; bien que l'ouvrage et sa préface portent à juste raison le titre *Directorium chori*, à en juger par le contenu et par les têtes de pages, cependant la page de titre nous donne cet autre, fort curieux :

BREVIS
PSALMODIÆ RATIO,
AD VSVM PRESBYTERORUM
CONGREGATIONIS ORATORII.
Domini nostri JESV CHRISTI inſtituta,
in qua, quid, quoue modo tum celebranti
tum Choriſtis, aut cuilibet è choro pſal-
lendum ſit, ſubjectis regulis declaratur.

C'est-à-dire :

Brève règle de psalmodie instituée à l'usage des prêtres de la Congrégation de l'Oratoire de Notre-Seigneur Jésus-Christ, dans laquelle, par des règles appropriées, est indiqué ce qui doit être psalmodié et de quelle manière, soit par le célébrant, soit par les choristes, soit par quelque autre du chœur.

Cet ouvrage, qui porte la date de 1634, se vendait chez Ballard.

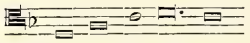
L'auteur est le P. François Bourgoing, de Bourges, alors maître de chapelle de l'Oratoire, à Paris, depuis 1616, ainsi qu'il le dit lui-même dans sa dédicace au P. de Condren, supérieur général de la congrégation. Il le publia sur l'ordre du cardinal de Bérulle.

L'exemplaire que je possède de ce livre est de 268 pages, plus 6 pages pour le titre, la dédicace et les approbations. On lui a joint plusieurs opuscules de même impression contenant les chants de divers offices à l'usage de l'Oratoire : messe des défunts, lamentations de Jérémie, processions de la Purification et des Rameaux.

L'intérêt particulier de cet ouvrage réside dans ce fait qu'un certain

nombre de chants, œuvre du P. Bourgoing, et qui sont passés dans l'usage des églises de France, y sont publiés pour la première fois. De plus, ces mélodies ne sont point toujours composées suivant les règles du plain-chant ordinaire, mais se rattachent aux origines de ce qu'on a nommé plus tard *plain-chant musical.* Dans une approbation, le fameux P. Mersenne loue cet *art nouveau*, où il a trouvé une « singulière volupté ». Une autre approbation est donnée par les docteurs en théologie Chastellain et P. Coppin.

La *notation,* — chose curieuse, — est *blanche* et emploie couramment la brève ▭, la semi-brève ◇, une sorte de brève pointée ▭. indiquant des tenues, quelquefois la longue ⊓ à la fin des phrases. Nous trouvons ainsi notés, en particulier, plusieurs psaumes *en entier* sur divers tons nouveaux, dont plusieurs sont très intéressants, et spécialement le ton appelé dans certains livres 2e *en A*, ou 2e *ton parisien,* qui est donc un ton oratorien ; le *Te Deum,* version abrégée ; les antiennes à la Vierge, sur un ton simple, et le fameux *Salve* du 5e ton, tant déformé par les divers éditeurs, dont le début original se présente ainsi :



Enfin, le *Rorate coeli* est aussi donné pour la première fois, et présente en regard des versions en usage les mêmes différences que le *Salve.*

On voit que l'intérêt particulier de ce petit livre mérite qu'on en fasse mention.

Un Bibliophile.

NOTRE RÉPERTOIRE

Salve Regina, par F. de la Tombelle.

Nouvellement éditée par le Bureau d'édition de la *Schola* (nº 78 du « Répertoire moderne »), cette œuvre est à la portée des chœurs modestes, bien que déjà au courant d'une musique de **moyenne difficulté.** Elle est à trois voix : *soprano, ténor, basse.*

La partie supérieure peut être dite par des premiers et seconds dessus chantant à l'unisson ; elle ne s'élève en moyenne qu'à l'*ut* au-dessus de la clef de *sol.* Seule, la phrase *Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrymarum valle*, est plus aiguë. Le ténor et la basse restent aussi dans les régions moyennes de la voix.

L'œuvre tout entière n'offre pas de difficulté d'intonation : se méfier cependant du passage : *Eia ergo* (modulation). La seule difficulté, très légère d'ailleurs, présentée par le rythme, est l'emploi. à certains endroits, d'un triolet, en opposition avec les groupes de deux croches du reste de la phrase.

En résumé, œuvre qu'il est aisé de monter, dès qu'on a quelques éléments. Son expression suave et pieuse, suppliante et calme, obtiendra le plus légitime succès.

A. G.

L'ACTION RÉGIONALE :

Nancy et Lorraine

Dès le début de l'œuvre entreprise par la *Schola*, ou sous ses auspices, notre attention s'est tournée vers la fondation de centres régionaux, destinés, grâce à des filiales du groupement principal, à répandre autour d'eux les principes d'une restauration de la musique sacrée. Nos amis savent tout le bien que cette diffusion des bonnes idées a amené : ils y ont du reste eux-mêmes participé dans la plus large mesure.

En particulier, Nancy est devenu pour la région lorraine le point de départ d'où la bonne parole est partie. Grâce au dévouement, on peut le dire, de notre confrère M. P. Albrech, une *Schola* nancéienne fonctionne à merveille, et se développe de plus en plus. D'abord simple chœur de l'église Saint-Léon IX, la *Schola* de Nancy est devenue une société bien organisée, avec cours réguliers, et dont les succès ne se comptent plus. Elle a même sa revue à elle, section de l'*Action régionale,* où MM. Albrech et René d'Avril publient les renseignements intéressant la société, le programme des concerts, et l'explication des pièces exécutées.

Tout dernièrement, le premier concert d'abonnement de la saison 1906-1907 a eu lieu, salle Poirel, et se trouvait ainsi composé :

PREMIÈRE PARTIE.

1. **Déploration finale de Jephté**, histoire sacrée, Carissimi (1605-1674), Mlle J. Doley et la *Schola*. — 2. **L'Offrande musicale**, pièce en trio pour piano, violon et flûte ; largo et allegro, J.-S. Bach (1685-1750), Mme Lamy, MM. Jamar et Sorel. — 3. **Sonate** en *si b* pour orgue, Mendelssohn (1809-1847), M. L. Thirion. — 4. **Deux Chansons du XVIe siècle** *a cappella* : *a*) Mignonne, allons voir si la rose, G. Costeley (1531-1606) ; — *b*) Au joly jeu du pousse-avant, Cl. Jannequin (1528), la *Schola* de Nancy.

DEUXIÈME PARTIE.

1. *a*) **Concerto** en *mi* pour piano et violon, Andante et Finale, J.-S. Bach, Mme Lamy et M. Jamar ; *b*) **Scène des « Champs Élysées »** pour piano et flûte, Gluck (1712-1787), Mme Lamy et M. Sorel ; *c*) 1. **Allemande** en *ré mineur*, pour piano, Haendel (1685-1759). — 2. **Gigue** en *sol mineur*, pour piano, Haendel ; — 3. **Air** en *mi* **dit « l'Harmonieux Forgeron »**, pour piano, Haendel, Mme Lamy.

Pour terminer, les chœurs d'*Esther*, de J.-B. Moreau.

En somme, la *Schola* de Nancy fait revivre dans la cité des ducs de Lorraine le programme et l'esprit de celle de Paris.

Entre temps, notre jeune sœur rayonne, et mène une propagande efficace. Sa dernière sortie, à Épinal, fut l'occasion d'un beau triomphe pour la musique religieuse. Un concert spirituel, suivi d'un salut, avait lieu dans l'intéressante et vieille église de Saint-Maurice, dont les arcades romanes et la pénombre des piliers épais forment un cadre bien choisi pour évoquer les musiques si belles et si expressives des vieux maîtres. Le *Justus germinabit* grégorien y voisina avec le *Reniement de saint Pierre*, de Marc-Antoine Charpentier, et les polyphonies palestriniennes avec de remarquables pièces d'orgue, interprétées avec grand talent par M. Charles Riegel.

La cérémonie était présidée par S. G. Mgr Foucault, qui avait tenu à y assister, et prononça une allocution véritablement délicate autant qu'élevée, sur le chant d'église. Nous la reproduisons ci-après : tous nos lecteurs goûteront certainement les belles paroles prononcées par Mgr l'évêque de Saint-Dié à cette occasion.

En recevant les « scholiastes » nancéiens, M. l'abbé Guillaume, l'excellent organiste de Saint-Maurice, leur souhaita aussi la bienvenue en une charmante improvisation, émettant le vœu de les voir revenir après avoir visité de même les autres cités lorraines.

J. de Muris.

ALLOCUTION SUR LE CHANT SACRÉ

Prononcée à Épinal, au Concert spirituel de la Schola de Nancy

PAR

S. G. Mgr FOUCAULT

Cantate Domino, Chantez au Seigneur.

Mes Frères,

L'homme doit aller à Dieu par toutes les puissances de son être : par sa raison qui lui révèle les perfections infinies de la Divinité, par son cœur qui en goûte les inépuisables tendresses, par son imagination qui s'efforce, empruntant le langage des arts, d'en redire les ineffables splendeurs.

Laissant de côté la philosophie chrétienne et ses profondes méditations, comme aussi la mystique divine et ses sublimes élans, je veux, mes Frères, vous signaler rapidement la place et le rôle des arts dans notre liturgie catholique.

L'art chrétien, vous le savez tous, est né avec le christianisme lui-même. Il a eu pour berceau les catacombes, dont les voûtes souterraines ont abrité nos premiers autels, dont les sévères parois ont reçu nos premières esquisses, dont les ombres mystérieuses ont tressailli au rayonnement de nos discrètes clartés et au murmure continu de nos saintes cantilènes.

Sortie des catacombes, l'Église permit aux arts sacrés de prendre un vol plus large, un essor plus hardi. Elle les admit à l'honneur de construire et de décorer ses temples ; elle les convia à rehausser l'exposé de ses leçons par l'éclat de l'éloquence et la majesté de ses rites, par la puissance d'une grave monodie.

Les merveilles de l'architecture et de la statuaire dans nos églises cathédrales ou monastiques, les chefs-d'œuvre que la palette des peintres a semés sur les toiles, sur les fresques, sur les verrières, attestent la puissance et la fécondité de l'inspiration qui a guidé les

maîtres chrétiens et qui a porté si haut l'art chrétien lui-même. Du même pas que les architectes et les imagiers, les musiciens entrèrent en lice. Après les premiers et nécessaires emprunts faits à la poétique et à la rythmique d'Israël, la muse chrétienne accorda sa lyre et chanta sa foi.

Sur des pensers nouveaux, a dit un de nos poètes :

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.

Telle fut la devise de nos aèdes chrétiens. De même que l'Église adaptait à son usage les temples du paganisme et transformait les rites, ainsi les compositeurs chrétiens versèrent dans le moule de la rythmique profane les plus nobles, les plus pures, souvent même les plus riantes inspirations.

Pour ne parler que de l'art musical, qui fait l'objet de cette fête, qui peut compter les milliers de chefs-d'œuvre éclos au souffle de l'inspiration chrétienne, depuis les mélodies toujours si calmes et si suaves de l'antiphonie jusqu'au mélisme si savamment combiné de la mélopée responsoriale, depuis la centonisation de saint Grégoire jusqu'aux admirables compositions de Palestrina, de ses élèves et de ses émules ? Aujourd'hui encore, une école plus savante, soutenue par un goût non moins délicat, suscite des maîtres dont le nom vivra, et produit des œuvres qui ne cesseront de charmer les amis des arts et de la religion. La *Schola Cantorum*, qui a déjà donné à cette affirmation une préface si harmonieuse, se dispose à l'illustrer encore par le plus harmonieux des commentaires.

Aussi, mes Frères, j'ai hâte de disparaître pour lui laisser le champ libre, après toutefois que je vous aurai indiqué d'un mot la signification religieuse de cette solennité artistique.

Pourquoi l'Église a-t-elle associé le chant d'une façon si continue et si intime à ses augustes cérémonies ?

Au fond des catacombes, elle a chanté ; sous le glaive des Césars, elle a chanté ; broyée sous les pieds des barbares, elle a chanté ; déchirée par les morsures de l'hérésie, elle a chanté ; à l'heure actuelle, dans notre Église de France, si douloureusement éprouvée, nous chantons encore.

L'homme cependant ne sait chanter que ses joies ; la douleur humaine n'éclate jamais en effluves musicaux, si ce n'est peut-être sur la scène d'un théâtre, c'est-à-dire dans le domaine de la fiction et de l'irréel, où l'acteur pleure de ses lèvres des souffrances qui n'ont mordu ni sa chair ni son cœur.

L'Église au contraire chante ses douleurs les plus vives et nos souffrances les plus profondes. C'est que la douleur chrétienne, mes Frères, n'est jamais sans espérance, puisque le tombeau lui-même où tout vient s'effondrer est le berceau d'une vie nouvelle. Aussi devez-vous remarquer que l'Église emploie la même mélodie, en face de l'homme qui conduit sa fiancée à l'autel ou sa compagne à la tombe ; comme

pour lui dire d'une part que les joies de la terre ont une fin, et, d'autre part, que nos deuils ne sont que passagers. Voilà pourquoi, au lieu de pleurer comme ceux qui ont perdu l'espérance, l'Église adoucit par ses chants l'amertume de nos douleurs et cherche à noyer le cri de nos désolations dans le flot de ses calmes harmonies.

Cantate Domino : chantez donc au Seigneur. L'Église chante ; chantez avec l'Église.

Chantez, vaillante Schola, et, sous l'habile direction qui vous guide et vous entraîne, portez partout sur cette terre lorraine, si sensible au charme du beau, les grandes œuvres de nos grands maîtres. Si vous n'avez pas la bonne fortune de rencontrer ailleurs, comme ici, un maître de l'orgue pour soutenir vos voix, vous trouverez pourtant dans nos foules chrétiennes, même les plus populaires, des âmes d'artistes pour vous comprendre.

Chantez, lèvres enfantines, les louanges du Dieu qui a béni vos premiers pas et qui réjouit de ses divines caresses vos âmes pures et naïves.

Chantez, adolescents, les cantiques de la divine sagesse et du saint amour, à l'heure où le premier cri des passions trouble et compromet votre innocence.

Chantez, pères et mères de famille, pour que Dieu soutienne vos courages et bénisse vos efforts.

Chantez, vieillards, en face des ténèbres de la mort, le chant des espérances immortelles.

Chantez, vous tous qui pleurez la grâce de Dieu perdue ou le bonheur d'ici-bas envolé ; vous tous que la souffrance étreint et que le désespoir abat ; vous tous, en un mot, qui portez le poids du jour et de la chaleur, qui ne connaissez de la vie que les épreuves et les misères, chantez tous au Seigneur ; levez vos yeux en même temps que vos voix vers la céleste Jérusalem, que l'Église présente aujourd'hui aux regards de votre foi sous les traits de la céleste épousée ; vers cette patrie des âmes qui vous entr'ouvre la porte pour vous introduire au festin des noces éternelles et du bonheur sans fin. Ainsi soit-il.

LES

Dernières publications du Bureau d'Édition

En dehors de la troisième année de l'*Anthologie des maîtres religieux primitifs*, dont la publication se poursuit régulièrement, le Bureau d'Édition vient d'éditer tout un choix de pièces nouvelles, parmi lesquelles nous signalerons spécialement les suivantes :

Pierre de Bréville : **Prières d'enfant**, 2 fr. 50 ; — René de Castéra : **O quam bonus**, partition 1 fr. ; parties 0 fr. 10 ; — D. de Marcillac : **Qui seminant in lacrymis**, partition 1 fr. 75 ; parties 0 fr. 25.

L'œuvre nouvelle du délicat compositeur qu'est M. de Bréville, sous le titre : *Prières d'enfant*, comprend : le signe de la croix ; Notre Père ; Je vous salue, Marie ; Souvenez-vous. Chaque prière se déroule sur de très simples, mais très intéressantes mélodies, avec accompagnement de piano (non obligé). Composées pour être chantées par des enfants, ces prières obtiendront, nous n'en doutons pas, un légitime succès. *Prières d'enfant* est édité dans la collection de l'Édition Mutuelle. Prix : 2 fr. 50.

*
* *

O quam bonus est un motet à quatre voix mixtes, composé par M. de Castéra à l'occasion des Assises musicales religieuses de Clermont-Ferrand, où il fut fort bien interprété par les Chanteurs de Saint-Gervais. Respectueux de la polyphonie vocale dont les vieux maîtres nous ont donné de si excellents exemples, ce motet est en même temps très libre d'écriture et très moderne de forme. Peu étendu, il conviendra fort bien aux divers endroits de la messe où des motets peuvent être exécutés. A Clermont, il fut donné à la communion, pendant l'une des grand'messes de l'Octave de la Pentecôte. Ce motet porte le numéro 74 du Répertoire moderne. Prix : 1 fr. ; parties de chœur en partition, en nombre : 0 fr. 10.

*
* *

M. de Marcillac est un des plus jeunes compositeurs sortis du cours de M. d'Indy ; élève fidèle de la *Schola*, il en a l'esprit. Le *Qui seminant*

in lacrymis est une œuvre à coup sûr intéressante et fort bien pensée. Écrit à quatre voix (six pour la cadence finale), dans un très pur contrepoint vocal, ce motet est divisé en trois grandes parties, dont les deux phrases sont chacune caractérisées par des thèmes fort nets et expressifs. Bien construite et équilibrée, cette œuvre doit produire un excellent effet. Elle porte le numéro 77 du Répertoire moderne. Prix : 1 fr. 75 ; parties de chœur en partition, en nombre : 0 fr. 25.

*
* *

Le Bureau d'édition vient aussi de mettre en vente la seconde édition des **Notions, principes et exercices pour l'étude quotidienne du chant**, spécialement écrits pour la voix de femme, par Mlle A. Jumel, professeur d'une des classes de chant à la *Schola*, et à l'École normale supérieure de jeunes filles. Nous n'avons pas besoin de présenter davantage ce travail, qui se recommande par lui-même et s'adresse surtout, comme le fait remarquer l'auteur, aux élèves déjà préparées et qui veulent tirer profit de leurs études de chant. Prix : 7 fr.

*
* *

Enfin, le *Couronnement de Poppée*, l'œuvre si célèbre de Monteverdi, tant applaudie aux derniers concerts de la *Schola*, vient d'être mise en souscription, comme l'annonce l'information qui suit :

M.

J'ai l'honneur de vous informer que le Bureau d'Édition de la *Schola* met en souscription la partition, piano et chant, du **Couronnement de Poppée**, de Claudio MONTEVERDI, publiée d'après l'édition du temps, avec réalisation de la basse, nuances et indications d'exécution par Vincent d'INDY, et conforme aux exécutions données à la *Schola Cantorum*.

Cette partition, marquée 7 francs net, est mise en souscription au prix de **5 francs**.

J'ose espérer, M , que vous ferez bon accueil à cette excellente publication, et je vous prie d'agréer l'assurance de mes sentiments distingués.

Henri HÉRELLE,
Gérant du *Bureau d'Edition*.

(On trouvera ci-joint un bulletin de souscription.)

Bureau d'Édition de la SCHOLA CANTORUM

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

M ..... *demeurant à* .....

rue ..... *n°* ..... *déclare souscrire à* ..... (1) *exemplaire*

du **Couronnement de Poppée**, *de* Claudio Monteverdi, *pour la somme*

de **cinq francs** *l'exemplaire, dont ci-joint le montant.*

A ....., *le* ..... *190* .

(Signature)

Adresser ce Bulletin à M. H. HÉRELLE, Gérant du Bureau d'Édition de la *Schola Cantorum*, 269, rue Saint-Jacques, Paris, dans la quinzaine qui suivra la réception de ce numéro.

(1) Indiquer le nombre d'exemplaires.

NOTRE ILLUSTRATION

Cantantibus organis, Caecilia Domino decantabat. Tel est le début d'un célèbre motet de Palestrina ; tel pourrait être l'exergue de la belle illustration, empruntée à un vieux maître du xve siècle, par où s'ouvre le présent fascicule.

Tandis que chantaient les instruments, Cécile chantait en son cœur. Et, dans leurs naïves et fraîches inspirations, nos pères entendirent des orgues ce que l'antique légende disait des instruments, et la sainte patricienne, vêtue d'azur, de pourpre et d'or, fut représentée assise devant un moyenâgeux clavier.

Serait-il à dire que les vieux peintres ne connaissaient pas l'histoire de Cécile ? (Car il est possible qu'elle n'ait jamais touché à la moindre « hydraule » antique, et le récit de sa passion n'en souffle mot.) Pas du tout : le *cantantibus organis* n'a éveillé l'image de l'orgue, en leurs esprits subtils, que par une association d'idée bien naturelle. Et s'ils ont représenté la martyre devant l'instrument, c'est une traduction... libre du passage : *elle chantait en son cœur.* D'ailleurs, qu'aurait fait Cécile devant un orgue, sinon d'en jouer ?

En vérité, ce peintre, qui fut un grand artiste, avait aussi l'âme d'un moralisateur et d'un théologien. Car, pour souligner tous ces rapprochements, voici que des anges, qui semblent comme ses plus jeunes frères, n'osant faire résonner leurs instruments, viennent écouter la musicienne, derrière les tuyaux de son orgue. Et c'est l'*Omnis spiritus laudet Dominum.* — *Spiritus*, c'est l'angélique habitant des régions éthérées ; c'est aussi, dans le vieux langage, le souffle qui anime et fait vibrer les colonnes de métal ou de bois qui vont chanter les louanges de Dieu. Les symbolistes d'autrefois n'ont pas craint de le comparer à l'Esprit divin lui-même, envoyé dans les âmes des saints par Jésus, le grand organiste...

Oui, vraiment, ce maître de jadis était bien un scolastique. N'est-ce pas une raison de plus pour mettre notre bulletin sous le patronage de la sainte qu'il illustra si bien ?

GEORGES ROMAIN.

Le Gérant : ROLLAND.

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

	Prix.
Clément Jannequin. Bataille de Marignan, avec la réduction des voix au piano.	3 »
Trois chansons du XVe siècle à 3 voix, remises en partition d'après les éditions anciennes et annotées par Ch. Bordes.	2 50
I. *Josquin de Prés*. Une mousse de Bysquaye.	
II. *Pierre de la Rue* Il me fait mal de vous voir languir.	
III. *Loyset Compère*. Le grand désir d'aymer me tient.	
Josquin de Prés. La déploration de Jehan Ockeghem, à 5 voix mixtes.	
Avec accompagnement.	1 25
Parties de chœur (par 10 au moins).	0 20
Quelques chansons de Bretagne et de Vendée, traduites et harmonisées par Paul Ladmirault. . . . . 1er recueil	3 »
2e recueil	3 »

II. — Chœurs extraits des plus célèbres opéras de nos Maîtres français des XVIIe & XVIIIe siècles

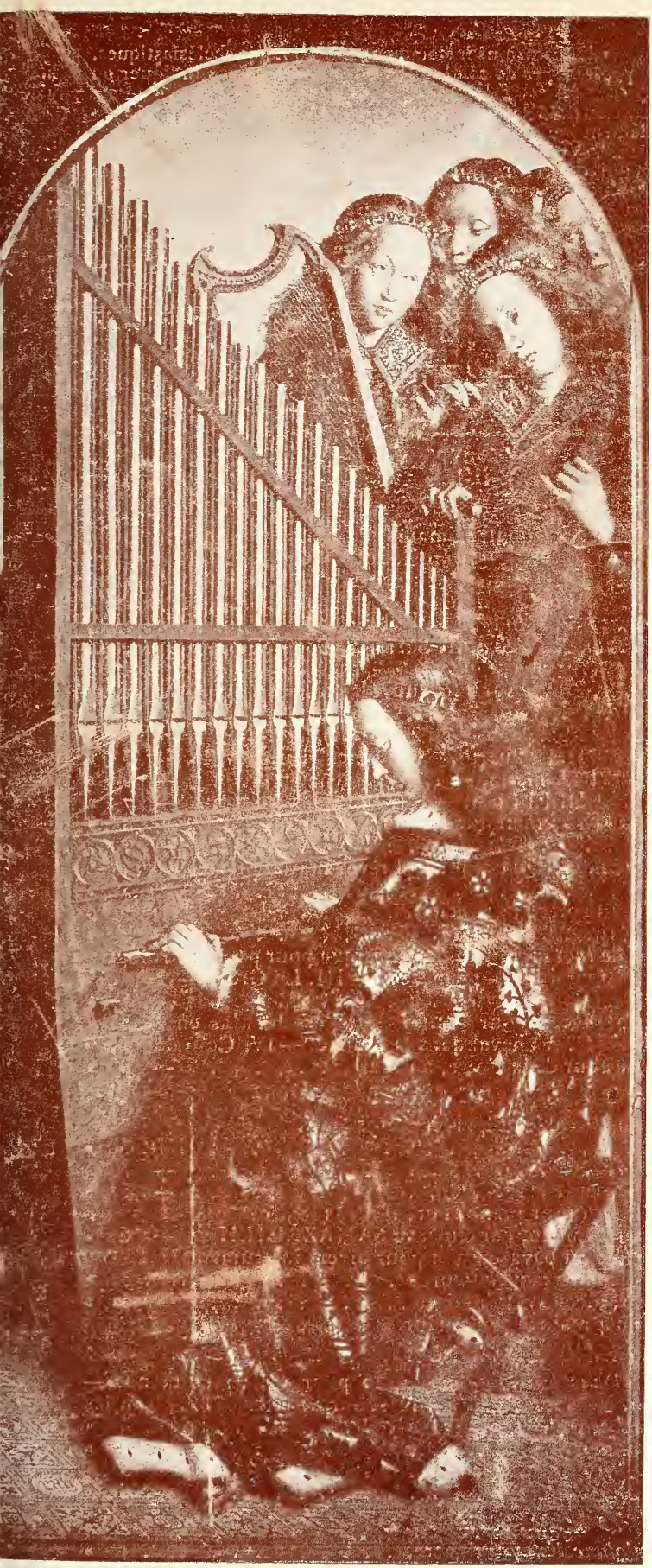
Éditions populaires à l'usage des Sociétés chorales et des Amateurs, en notation moderne. avec clefs usuelles, nuances et indications d'exécution par Ch. BORDES

	Par un ex.	Par dix au moins
Campra. *Europe galante*. Suite de concert pour chœurs et orchestre.		
Sop. et alt.	0 25	0 10
Tén. et basses.	0 25	0 10
— *Fêtes vénitiennes*. Prologue et villanelle.		
Sop. et alt.	0 60	0 20
Tén. et basses.	0 60	0 20
Mozart. *Idoménée*. Sélection pour le concert.		
Sop. et alt.	0 70	0 25
Tén. et basses.	0 90	0 40
A. C. Destouches *Issé*. Acte IV et acte V.		
Sop. et alt.	0 50	0 20
Tén. et basses.	0 30	0 15
Gluck. *Alceste*. Ier acte.		
Sop. et alt.	0 90	0 40
Tén. et basses.	0 90	0 40
IIe acte.		
Sop. et alt.	1 »	0 50
Tén. et basses.	1 »	0 50
— *Armide*. V^e acte.		
Sop. et alt.	0 40	0 15
Tén. et basses	0 40	0 15
Lully. *Amadis*.		
Sop. et alt.	0 60	0 25
Tén. et basses	0 60	0 25
Méhul. *Ariodant*. Sélection pour le concert		
Sop. et alt.	0 60	0 25
Tén. et basses	0 60	0 25
J.-Ph. Rameau. *La Guirlande*. Pastorale-ballet en un acte.		
Sop. et alt.	0 60	0 25
Tén. et basses	0 60	0 25
— *Hippolyte et Aricie*. IVe acte.		
Sop. et alt.	0 60	0 25
Tén. et basses	0 60	0 25

	Par un ex.	Par dix au moins
J.-Ph. Rameau. *Castor et Pollux.*		
Sop. et alt	0. 60	0 25
Tén. et basses	0 60	0 25
— *Zoroastre.* Ier acte.		
Sop. et alt.	0 40	0 15
Tén. et basses.	0 40	0 15
IIe acte.		
Sop. et alt.	0 60	0 25
Tén. et basses.	0 60	0 25

III. – PARTITIONS COMPLÈTES

	Prix.
Claudio Monteverdi. *Orféo.* Publiée d'après l'édition de 1607, avec réalisation de la basse, nuances et indications d'exécution par Vincent d'Indy. Sélection conforme aux exécutions données à la *Schola Cantorum.*	8 »
— *Le Couronnement de Poppée.* Publiée d'après l'édition du temps, avec réalisation de la basse, nuances et indications d'exécution par Vincent d'Indy. Sélection conforme aux exécutions données à la *Schola Cantorum.*	7 »
Jean-Baptiste Moreau. *Esther.* Intermèdes en musique de la tragédie de Racine. Remis au jour d'après les éditions de 1689 et 1696, avec réalisation de la basse chiffrée, nuances et indications d'exécution et préface par Ch. Bordes.	7 »
Parties de chœur. (Par 10, 25 o/o de réduction.)	1 50
— *Athalie.* Intermèdes en musique de la tragédie de Jean Racine. Remis au jour d'après l'édition de 1690, avec réalisation de la basse chiffrée, nuances et indications d'exécution et préface par Ch. Bordes.	5 »
Parties de chœur. (Par 10, 25 o/o de réduction.)	1 »
Nicolas Clérambault. *Orphée.* Cantate française à voix seule avec symphonie, publiée d'après l'édition de 1710, avec réalisation de la basse chiffrée, nuances et indications d'exécution par Ch. Bordes.	5 »
G. Bouzignac. *Meslanges divers*, remis au jour et publiés d'après le manuscrit de la bibliothèque de Tours par M. Henri Quittard.	2 »
Nota. — Les parties de chœur de chaque morceau séparé se vendent **0,05** la page gravée, par dix exemplaires au moins.	
Henry du Mont. *Meslanges divers*, remis au jour et publiés par M. Henri Quittard comme supplément musical à son étude sur Henry du Mont.	3 »
— *Motets pour la Chapelle du Roy.* Extraits des mélanges précédents.	2 »



La Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

TREIZIÈME ANNÉE — 1907

N° 2

FÉVRIER

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS

AVIS IMPORTANTS 1° Nous prions instamment nos abonnés ecclésiastiques, **professeurs de séminaires** ou autres, de nous indiquer au plus tôt leur **nouvelle adresse.**

2° Nous demandons à **l'Administration des Revues** faisant l'échange de la *Tribune de Saint-Gervais*, de rédiger l'adresse simplement au nom de : la Rédaction de la *Tribune de Saint-Gervais*, 269, rue Saint-Jacques, PARIS, Ve.

3° MM. les Auteurs et Éditeurs qui désireront que les ouvrages publiés par eux soient l'objet d'un **compte rendu bibliographique**, sont priés d'en faire parvenir les exemplaires à la même adresse que ci-dessus. **Un numéro justificatif** leur sera adressé aussitôt le compte rendu publié.

Faute de ne pas tenir compte de ces avis, nos abonnés et amis ne pourraient être assurés du service de la Revue, pour la régularité duquel nous nous verrions obligés, à notre grand regret, de décliner toute responsabilité.

ÉDITION MUTUELLE

En dépôt au Bureau d'Édition de la SCHOLA CANTORUM

PIANO SEUL

Album pour enfants petits et grands.

Recueil de pièces de piano à deux et quatre mains de 130 pages de musique; ces pièces, destinées à initier la jeunesse à la musique moderne, ont été dans ce but écrites pour petites mains par les auteurs suivants : *I. Albeniz, M. Alquier, Ch. Bordes, G. Bret, P. de Bréville, R. de Castéra, P. Coindreau, A. Dupuis, H. Estienne, J. Gay, A. Groz, V. d'Indy, M. Labey, L. Pineau, A. Roussel, L. Saint-Requier, G. Samazeuilh, Bl. Selva, A. Sérieyx, D. de Séverac, F. de la Tombelle, Witkowsky.*

Couverture de *Maurice Denis*, gravée sur bois en trois couleurs par *J. Beltrand.*
Net . . . . . 10 »

I. Albeniz. *Iberia* (12 nouvelles " impressions " en 4 cahiers).
1er cahier : I. Evocation. — II. El Puerto. — III. Fête-Dieu à Séville. Net. 5 »
2e cahier : I. Triana — II. Almeria. — III. Rondeña. . . . . — 6 »
3e cahier : I. Albaicin. — II. El Polo. — III. Lavapies . . . . — 7 »

Charles Bordes. *Quatre Fantaisies rythmiques* (1891) . . . . . — 3 »
Caprice à cinq temps (1891). . . . . — 2.50

Marthe Ducourau. *Suite pour piano.* (Quatre pièces brèves sur des thèmes basques.)
Net . . . . . 3 »

César Franck. *Danse lente* (petite pièce très facile). . . . . Net. 1.50

Joseph Jongen. *Sérénade*, op. 19. . . . . — 3 »

Déodat de Séverac. *Le Chant de la Terre*, poème géorgique pour piano : Prologue. — I. Le Labour. — II. Les Semailles, intermezzo. — III. La Grêle. — IV. Les Moissons. Epilogue . . . . . — 5 »
En Languedoc. Suite de cinq pièces pour piano. — I. Vers le Mas en Fête. — — II. Sur l'Etang, le soir. — III. A cheval dans la prairie. — IV. Coin de cimetière au printemps. — V. Le Jour de la Foire, au Mas . . . . . — 8 »

PIANO A QUATRE MAINS

I. Albeniz. *Iberia* (les pièces du 1er cahier séparées).
Evocation. . . . . Net. 3 »
El Puerto. . . . . — 3.50
Fête-Dieu à Séville . . . . . — 5 »

Charles Bordes. *Rapsodie basque* (pour piano et orchestre) (1890).
Réduction de l'orchestre au 2e piano, par Gustave SAMAZEUILH. — 6 »
Euskal Herria (musique de fête au pays basque pour divers instruments) (1892).
Réduction pour piano à 4 mains par l'auteur. . . . . Net. 5 »

Louis de Serres. *Les Caresses*, pièce symphonique. . . . . — 5 »
Transcription pour piano à 4 mains par l'auteur.

PIANO ET VIOLON

J. Canteloube de Malaret. *Dans la montagne*, suite pour violon et piano. — I. En plein vent (Prélude). — II. Le Soir. — III. Jour de fête. — IV. Dans les bois au printemps. Vers l'absente . . . . . Net. 8 »

Paul Le Flem. *Sonate en* sol *mineur*. . . . . — 7 »

Louis Tricon. *Pièce lente*. . . . . — 3 »

Victor Vreuls. *Sonate en* si *majeur*. . . . . — 8 »

PIANO ET VIOLONCELLE

Victor Vreuls. *Poème pour violoncelle* et orchestre. . . . . Net. 4 »
Réduction de l'orchestre au piano par l'auteur.

Treizième Année — N° 2 — Février 1907

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

BUREAUX : *269, rue Saint-Jacques, PARIS (Ve).*

ABONNEMENTS :

Membres souscripteurs de la Société « Les Amis de la Schola » et Élèves de l'École. 6 fr.
Abonnement complet donnant droit aux suppléments. . . . . 10 fr.
Pour l'Étranger (Union postale), ajouter 1 fr.

SOMMAIRE

A nos amis et abonnés.
L'esthétique musicale dans le chant liturgique. . . . . Amédée Gastoué.
Vieilles chansons françaises du XIIIe siècle (suite et fin). Pierre Aubry.
Notre enquête ; notre supplément. . . . . . La Rédaction.
A propos des « proparoxytons ». . . . . . Albert Guittard.
Comment le XVIe siècle faisait des arrangements pour luth. Un bibliophile.
Notre répertoire : Sanctus *et* Agnus *du Carême.* . . . . Mgr Foucault.
Notes bibliographiques : « Études de chant grégorien » de A. Lhoumeau ; opuscules divers. . . . . . Amédée Gastoué.
Les Secrétaires.

A NOS AMIS ET ABONNÉS

Tout d'abord, un merci de gratitude à nos amis, à nos anciens et nouveaux abonnés, pour la fidélité qu'ils ont montrée à bien vouloir nous conserver leur confiance dans les traverses où la Tribune *s'est vue forcée de passer. Grâce à leur appui, le cap dangereux sera doublé, nous l'espérons, sans dommages. Merci encore à tous.*

Nous serons reconnaissants à ceux de nos abonnés qui n'ont pas encore envoyé le montant de leur souscription pour 1907 de bien vouloir nous le faire parvenir par un prochain courrier.

L'esthétique musicale dans le Chant liturgique

Conférence donnée à l'Institut Catholique de Paris.

Il y a quelques mois, le R^me^ Dom Cabrol donnait ici même, avec son talent magistral, une conférence sur l'esthétique de la liturgie. Je voudrais aujourd'hui, reprenant l'un des détails de cette remarquable étude, attirer votre attention sur les caractères du beau dans le chant liturgique, sur les raisons des procédés employés par ses auteurs.

Et tout d'abord, disons que, par l'expression « chant liturgique », il ne faut pas entendre, comme on le fait très souvent, toute pièce religieuse écrite sur des paroles latines. Il y a des chants latins, exécutés même dans nos églises, qui n'ont jamais été liturgiques. L'*O Filii*, par exemple, ou l'*Adeste, fideles*, sont des cantiques populaires, que la piété des foules aime à répéter dans des exercices de pure dévotion, comme les « saluts » ; mais ces pièces, soit par le style des paroles, soit par celui de la mélodie, soit même par les deux, ne participent point aux caractères du chant liturgique. D'un autre genre encore sont les messes royales de Du Mont, si célèbres en France, — et seulement en France ; — encore qu'elles s'approchent, par beaucoup de côtés, de la forme du chant ecclésiastique, elles restent cependant — malgré les modifications que tant d'éditeurs leur ont fait subir — ce qu'en avait fait le compositeur, du « plain-chant musical », et rien d'autre. Tels encore sont les chorals, lents et majestueux, sur lesquels nous chantons souvent le *Tantum ergo*, où le sentiment de l'adoration se manifeste d'une façon remarquable, mais qui, par leur mouvement large, sont l'antithèse complète des vieilles mélodies ecclésiastiques. A plus forte raison, ne compterai-je pas parmi les productions du chant liturgique les nombreux motets et les messes de divers styles, composés depuis l'introduction dans nos églises de la polyphonie. Toutes ces catégories suffisent à justifier les divisions données, par les maîtres de la critique,

à la musique destinée à éveiller ou à rappeler en nous des sentiments pieux : d'une façon générale, la musique religieuse, puis la musique d'église ; deux catégories dont le grand compositeur et didacticien M. Vincent d'Indy doit prochainement parler en cette enceinte. Enfin, la musique proprement liturgique.

Qu'est-ce donc que cette musique, ce chant liturgique ?

Pour le définir, je ne pourrai mieux faire qu'emprunter la voix de l'Eglise elle-même. Sa Sainteté le Pape Pie X a résumé, dans un *motu proprio* désormais fameux, les principales dispositions ecclésiastiques sur la matière :

« La musique sacrée, dit le Pontife, comme partie intégrante de la liturgie solennelle, participe à sa fin générale, qui est la gloire de Dieu avec la sanctification et l'édification des fidèles. Elle concourt à accroître la beauté et la splendeur des cérémonies ecclésiastiques, et, comme son office principal est de revêtir d'une mélodie choisie le texte liturgique qui est proposé à l'intelligence des fidèles, ainsi sa propre fin est d'ajouter une plus grande efficacité au même texte...

« La musique sacrée doit en conséquence posséder au plus haut degré les qualités qui sont propres à la liturgie, et surtout la sainteté et la *bonté de la forme,* d'où sort spontanément son autre caractère, l'*universalité*...

« Ces qualités se rencontrent à un degré suprême dans le plain-chant grégorien, qui est par conséquent le chant propre de l'Église Romaine, le seul chant qu'elle ait hérité des anciens Pères, qu'elle a jalousement gardé depuis de longs siècles dans ses manuscrits liturgiques, qu'elle propose directement aux fidèles, qu'elle prescrit exclusivement en certaines parties de la liturgie...

« Le chant grégorien fut toujours considéré comme le suprême modèle de la musique sacrée ;... une fonction ecclésiastique ne perd rien de sa solennité quand elle n'est accompagnée d'aucune autre musique que celle-là...

« La langue propre de l'Église Romaine est la langue latine. Il est donc interdit, dans les fonctions solennelles de la liturgie, de chanter quoi que ce soit en langue vulgaire. »

Ainsi ressort donc parfaitement ce qu'est le chant liturgique : celui qui est prescrit par l'Église dans ses offices. C'est celui que la tradition, soutenue par l'histoire d'aussi près qu'il soit possible, décore du nom de grégorien, en mémoire du pape saint Grégoire le Grand, le plus habile des chantres, *cantorum studiosissimus*, disent les vieux auteurs.

Or, jusqu'à ces dernières années, la plupart de nos églises ne connaissaient du chant grégorien que ses éditions incorrectes, corrompues, et, trop souvent, l'exécution de ce « plain-chant » présentait à l'auditeur un mélange informe de sons et de durées dont les raisons ne se pouvaient apercevoir sous la barbarie d'un extérieur défiguré par le temps et les hommes.

Il n'en est plus de même : depuis que l'illustre bénédictin Dom Pothier a rétabli la ligne mélodique et rythmique du chant authentique de la sainte Église, nombreuses sont pour nous les occasions d'entendre, d'exécuter, de diriger cette musique vénérable, avec le goût précis, net, que ses formes impliquent. Cela ne veut pas dire que trop souvent ceux qui chantent l'office divin n'y mettent pas un certain laisser-aller,

une incorrection que l'habitude excuse, si l'art peut la condamner. Ce laisser-aller, cette incorrection, ne sauraient en rien permettre d'accabler la méthode sous des traits injustes ; et, si l'on a quelque reproche à faire, ce n'est pas, en l'espèce, à ses propagateurs qu'il faut l'adresser, mais plutôt à ceux qu'une éducation incomplète fit inhabiles à se l'assimiler.

Il n'est pas en effet toujours aisé, disons plus, — il est ordinairement malaisé, — de se livrer à des usages nouveaux. Il n'est pas facile de plier sa mentalité, native ou acquise, à une compréhension nouvelle, et, pour l'exprimer en deux mots, il est parfois difficile de saisir du premier coup, si l'on n'y a pas été préparé, le sens qu'ont voulu donner à leurs compositions les maîtres d'un art ne vivant depuis longtemps que par une tradition générale, vague et désuète, et dont les modifications apportées à nos esprits par de nouveaux concepts artistiques ont affaibli la portée.

Il y a trois quarts de siècle, lorsque des maîtres de la valeur d'un Viollet-le-Duc s'essayaient à redonner à nos maîtres le goût et le sens de cette prestigieuse architecture du XIIIe siècle, de cette merveilleuse école de sculpture française et de décoration dont le règne de saint Louis vit les étonnants progrès, il ne manquait pas de braves gens, représentants même de l'art officiel, pour hausser les épaules et s'indigner contre ce qu'on appelait la « barbarie » du moyen âge !

Et lors même qu'on dut se résigner à toucher du doigt le savoir-faire, l'habileté de nos imagiers et de nos verriers, on n'avait pas encore acquis le sens pratique, le goût assuré, qui permissent de juger, comme il fallait, un art mort, et à la résurrection duquel nous avons assisté.

Ce qui s'est passé pour l'archéologie de la pierre se passe en ce moment pour l'archéologie des sons. Les vocalises des alléluias, — telles des corniches de dentelles tombées des pinacles du temple, — gisaient lamentablement dans la poussière. Du jour où Dom Pothier, ce Viollet-le-Duc du chant liturgique, les eut relevées et remises en place, jusqu'au moment où S. S. Pie X reconnut officiellement les effets de ses travaux, combien n'y eut-il pas d'objections à réfuter, d'oppositions à briser, d'habitudes à vaincre, dans le domaine de l'art liturgique ?

Aujourd'hui, du moins, les résultats acquis ne sont plus discutés ; la restauration du chant liturgique romain, du chant grégorien, est reconnue de tous comme un fait.

(*A suivre.*) AMÉDÉE GASTOUÉ.

Vieilles Chansons françaises

DU TREIZIÈME SIÈCLE

(*Suite.*)

IX

Les quelques observations que nous avons présentées à propos des deux premières pièces du précédent article reçoivent leur confirmation et prennent une force nouvelle dans le rapprochement du manuscrit de Montpellier et d'un autre recueil de motets français conservé à la bibliothèque de Bamberg [1].

Deux tenors français sont communs à ces deux recueils ; mais, tandis que dans celui de Montpellier le timbre n'est indiqué que par un mot ou deux de texte et que cette partie du motet est entièrement en notation instrumentale, dans le manuscrit de Bamberg les paroles sont tout au long transcrites sous la mélodie et les ligatures ont été résolues pour faciliter l'exécution vocale.

La simple publication de ces documents vaudra le meilleur des commentaires ; nous donnerons pour chacun de ces deux textes d'abord la version instrumentale, ensuite la même mélodie accompagnée des paroles sur lesquelles elle était chantée, et notre transcription en notation moderne, faite sur le texte du manuscrit de Bamberg, sera, à quelques détails près, conforme au texte de Montpellier.

a) BELE YSABELOS.

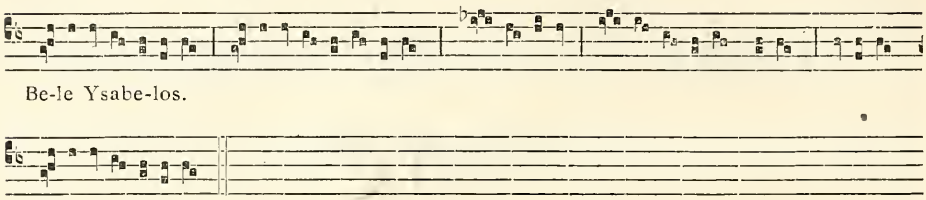
Ce curieux tenor entre dans un motet ainsi composé :

Entre Copin | et Bourgois, Hanicot et Charlot et Perron.
Je me cuidoie tenir | Des ore mais de chanter.
Bele Ysabelos.

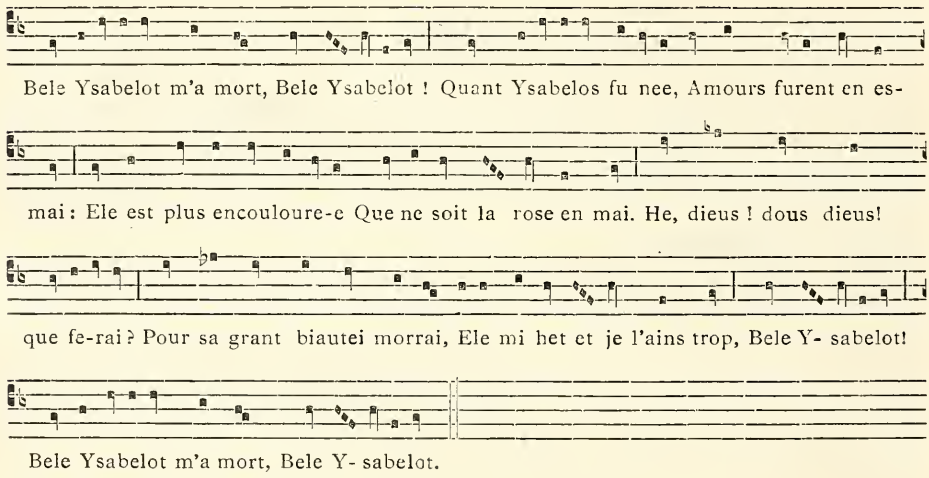
1. Bamberg, Stiftsbibliothek, Ed. IV, 6.

Il se trouve au folio 31 v° du manuscrit de Bamberg et au folio 277 v° du manuscrit de Montpellier. Le texte poétique des deux premières parties a été publié par De Coussemaker [1], et ensuite par G. Raynaud [2], d'après le manuscrit de Montpellier. Stimming [3] publie l'ensemble du motet d'après le recueil de Bamberg et donne ainsi pour la première fois le texte littéraire de la partie de tenor.

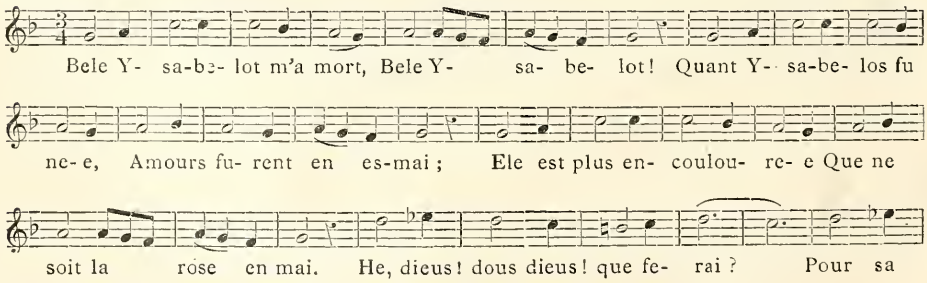
Voici le tenor instrumental du manuscrit de Montpellier.



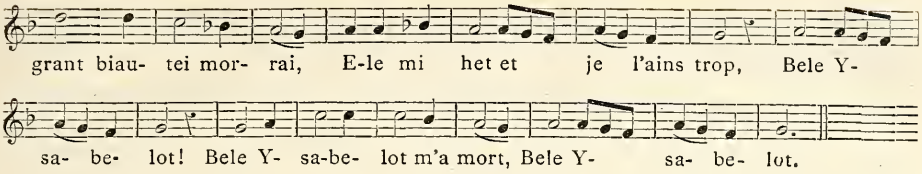
Le recueil de Bamberg transforme cette simple partie d'accompagnement en un tenor chanté :



Nous en proposons la transcription suivante :



1. De Coussemaker, *Art harmonique*, p. LXXIX et p. 94.
2. Raynaud, *Motets français*, t. I, p. 214.
3. Stimming, *Altfranzösische Motette*, p. 41.



Ce petit morceau nous semble bien être une des plus heureuses inspirations de la musique française du moyen âge.

On a pu remarquer qu'entre les deux versions il n'y a que de très insignifiantes variantes.

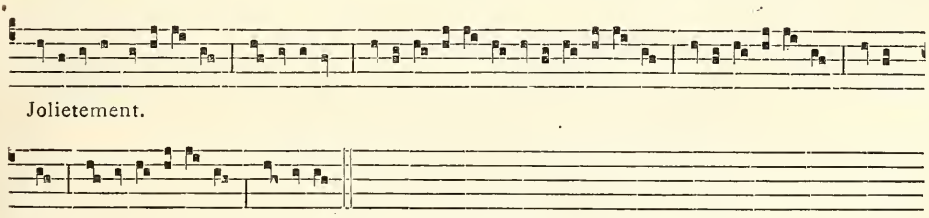
b) JOLÏETEMENT.

Ce mot désigne le tenor d'un motet à trois voix :

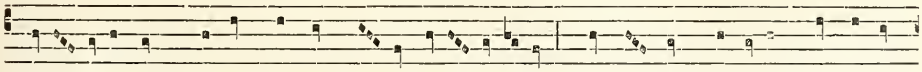
Au cuer ai un mal qui mi destraint griément
Ja ne m'en repentirai d'amer
Jolïetement.

Ce motet nous a été conservé au folio 283 v° du manuscrit de Montpellier et au folio 32 r° du recueil de Bamberg. Raynaud en a publié les deux premières parties [1] et, comme nous l'avons vu à propos de la pièce précédente, Stimming, en utilisant le manuscrit de Bamberg, a de son côté édité le texte littéraire du tenor [2].

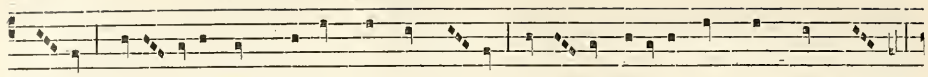
Nous donnons tout d'abord la version instrumentale du manuscrit de Montpellier.



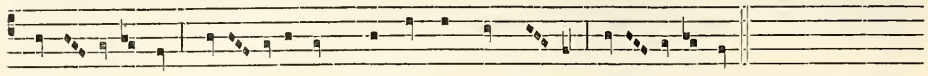
Le texte de Bamberg prête à une comparaison : la trame mélodique est bien la même dans les deux manuscrits, mais ici les notes, que nous appellerons, en forçant légèrement le sens, notes de passage, ont reçu un certain développement mélismatique :



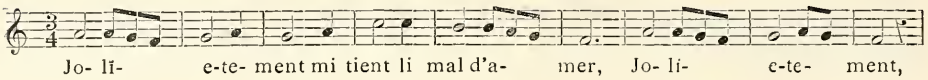
1. RAYNAUD, *Motets français*, t. I, p. 220.
2. STIMMING, *ouvr. cité*, p. 43. — Ce texte avait été précédemment publié par M. Paul Meyer dans la *Romania*, t. VII, p. 103, d'après le manuscrit Douce 139 de la Bibliothèque Bodléienne, à Oxford.



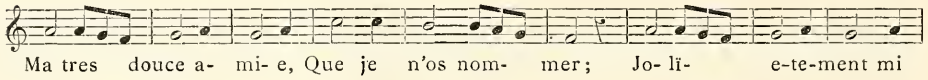
nommer ; Jo-lï- e-tement mi tient li mal d'a-mer, Je vos ai servi- e lonc tens sans fausser



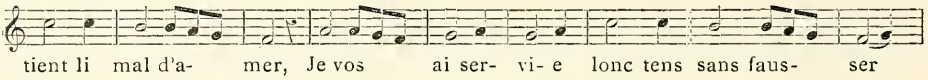
Bien et loiament. Jo-lï- etement mi tient li mal d'a-mer, Jc-lï- e-tement.



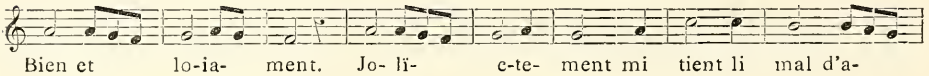
Jo- lï- e-te- ment mi tient li mal d'a- mer, Jo- lï- e-te- ment,



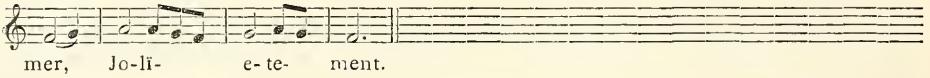
Ma tres douce a- mi- e, Que je n'os nom- mer ; Jo- lï- e-te-ment mi



tient li mal d'a- mer, Je vos ai ser- vi- e lonc tens sans faus- ser



Bien et lo-ia- ment. Jo- lï- e-te- ment mi tient li mal d'a-



mer, Jo-lï- e- te- ment.

L'intérêt musical de cette pièce dépasse celui que nous attachons à une simple satisfaction d'art, car l'histoire des formes musicales recueille ici un témoignage qui n'est pas sans valeur. Cette pièce, on a pu le voir, est un *rondeau* :

Jolïetement mi tient li mal d'amer,
Jolïetement.
Ma tres douce amie. que je n'os nommer,
Jolïetement mi tient li mal d'amer,
Je vos ai servie lonc tens sans fausser,
Bien et loiament.
Jolïetement mi tient li mal d'amer,
Jolïetement.

Il est construit sur le type 11 A, 5 B, a, A, a, b, A, B Or, on admettait que la musique d'un rondeau du treizième siècle se composait de deux phrases mélodiques correspondant à A et à B du schéma rythmique et que chacune de ces deux distinctions se répétait avec le retour du vers de mesure correspondante. De fait, les copistes ne notent jamais que les phrases musicales génératrices du rondeau. Ici — la polyphonie en est cause — nous avons un rondeau entièrement noté et la structure interne de cette pièce permet de vérifier l'exactitude d'une hypothèse qui est désormais une réalité : la forme musicale du rondeau suit au treizième siècle la condition du schéma rythmique.

Autre réalité : nous constatons d'une manière formelle l'existence

d'une notation instrumentale à cette époque et nous en apercevons de même les rapports avec la notation de la musique chantée : les règles franconiennes sont à la base de l'une et de l'autre.

X

FRESE NOUVELLE
MUERE FRANCE ! MUERE, MUERE FRANCE !

Nous avons là le rare et curieux spécimen d'un cri de Paris du treizième siècle et, fantaisie singulière, cet appel d'un marchand ambulant a été choisi comme tenor par l'auteur anonyme du motet à trois voix :

On parole de batre et de vanner | et de foïr et de hanner
A Paris soir et matin | truev'on bon pain et bon cler vin
Frese nouvelle.

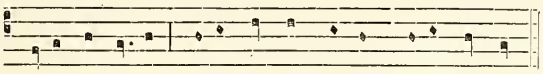
qui se trouve au fol. 368 v° du manuscrit de Montpellier. Le texte et la musique ont été publiés dans *l'Art harmonique au XIIe et au XIIIe siècle* par De Coussemaker.

Le contexte où sont énumérées les jouissances que les gens de Paris ont à leur disposition, ne s'oppose pas à cette interprétation : bon vin, bon pain, bonne chère, chapons et poissons,

Et tout ce truev'on à Paris.

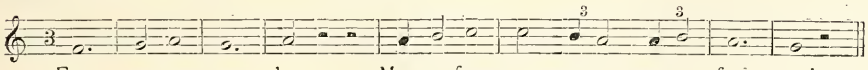
Sans doute aussi y trouvait-on des fraises au printemps et des mûres en été : en effet, *muere* est une forme ancienne, comme *meure*, faite sur le latin *morum*, et il s'agit de la mûre sauvage, de la mûre qu'on cueille sur les buissons au bord des routes et dans les bois : la mûre franche est le fruit de mûrier qui n'a pas été greffé.

La musique se présente ainsi sous sa forme originale :



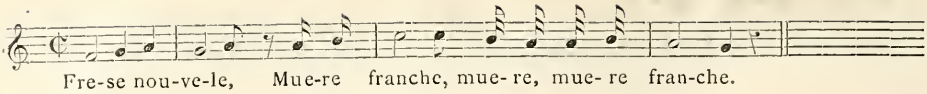
Frese nouve-le, Muere france muere, muere france.

Nous la transcrirons avec De Coussemaker :



Fre- se nou- ve- le, Muc-re fran- ce, muere, muere fran- ce !

Pourtant, sans être grand clerc, on s'imagine volontiers que le pauvre diable qui s'en allait par les rues tortueuses de la cité en criant sa marchandise n'avait qu'un médiocre souci de la mesure ternaire et des autres subtilités de la notation franconienne. Il ne chantait que pour être entendu. Mettons-nous donc un instant à sa place et crions sa marchandise au mieux de nos intérêts. Nous obtiendrons, à peu de chose près, la mélodie qui suit, moins musicale, mais infiniment plus populaire



Disons en finissant que ni *Frese nouvele*, ni *Muere france* ne figurent dans le poème des *Crieries de Paris* par Guillaume de la Villeneuve, que Crapelet en 1831 a publié d'après le manuscrit français 837 de la Bibliothèque nationale de Paris [1]. Mais à ceux qui trouveraient étrange qu'un cri de marchand ait pu devenir le *chant donné* d'une composition polyphonique, nous rappellerons l'élégant badinage d'un maître musicien de la Renaissance française, Clément Jannequin. On connaît ses fantaisies vocales, *la Bataille de Marignan* et *le Chant des oiseaux* ; n'oublions point *les Cris de Paris*. L'ensemble du chœur propose :

Voulés oïr les cris de Paris ?

et bientôt nous assistons au défilé prodigieusement animé des petits métiers de la grande ville, qui se croisent, se mêlent, s'entre-choquent ; et dans la plus rabelaisienne des énumérations, les pâtés chauds, les tartelettes friandes, les casse-museau alternent avec les harengs de la nuit, avec les choux gelés, les guignes douces avec les belles poires, les marrons de Lyon avec les sèches bourrées : il y a de quoi réjouir l'oreille d'un dilettante et l'imagination d'un Gargantua.

Le musicien du treizième siècle est moins prolixe ; des cris de Paris il n'emploie qu'un seul. Mais il le répète quatre fois. Sa tentative est, à notre connaissance, le plus ancien essai d'esthétique réaliste dans l'histoire musicale. La fantaisie de Jannequin, au XVIe siècle, marque une seconde étape. Aussi bien, comme dernier état de la question, si la *Louise* de Charpentier se recommande à nous à des titres divers, son prétendu réalisme n'y paraît point le fruit d'une conception absolument nouvelle : au temps de saint Louis, un humble musicien, dont le nom n'est point venu jusqu'à nous, avait déjà enchâssé dans son œuvre sinon l'appel du marchand de mouron, au moins la joyeuse annonce de la fraise nouvelle et de la mûre sauvage.

PIERRE AUBRY.

1. CRAPELET, *Proverbes et dictons populaires... aux XIIIe et XIVe siècles*. Paris, 1831. Ce recueil contient à la page 134 un curieux poème du XIIIe siècle, *les Crieries de Paris* par Guillaume de la Villeneuve, publié d'après le manuscrit 7218 (aujourd'hui franç. 837), fol. 246 de la Bibliothèque nationale.

On peut compléter la bibliographie du sujet en indiquant le livre, un peu ancien aujourd'hui, de G. Kastner, *les Voix de Paris. Essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale depuis le moyen âge jusqu'à nos jours*. (Paris, 1857.)

Tout récemment une jolie brochure du vicomte de Savigny de Moncorps, *Petits métiers et cris de Paris* (Paris, Leclerc, 1903, in-4 carré de 46 p.), met au point la bibliographie de la question : c'est à ce travail qu'il faut se reporter pour préparer une étude sur les cris de Paris.

Enfin à défaut des éditions anciennes, difficiles d'accès et de maniement, nous indiquerons la réédition des *Cris de Paris* de Clément Jannequin par Charles Bordes, parue au Bureau d'Édition de la *Schola Cantorum*, Paris.

NOTRE ENQUÊTE

Nous rappelons à nos abonnés et à nos lecteurs *notre enquête* sur la situation de la musique d'église et de ceux qui s'en occupent :

Dans quelle mesure ceux-ci sont-ils atteints? Sous quel nouveau régime compte-t-on faire vivre les chœurs d'église? Que peut-on faire pour les uns et les autres?

Voilà le sujet des questions que nous posons aujourd'hui à nos confrères, les priant de nous répondre en toute simplicité, en ce qui regarde la situation de l'église à laquelle ils sont attachés. Nous commencerons par les églises de Paris, puis nous continuerons par les séminaires, et enfin par les autres centres religieux.

Nous rendrons compte prochainement des premiers courriers sur la question que nos amis ont bien voulu nous faire parvenir.

Notre Supplément : *Les Tablettes.*

Sommaire du numéro de février :

Nouvelles de l'École, V. d'Indy.
Concerts de Paris et de province.
Le Passé d'une salle de Concert (suite).
Échos.

A propos des Proparoxytons

La *Revue du Chant grégorien* vient de faire paraître une brochure du R^me^ Dom Joseph Pothier. C'est une étude très intéressante sur le traitement de la SYLLABE PÉNULTIÈME DES PROPAROXYTONS dans le chant grégorien. Comment se fait-il que cette syllabe soit surchargée de notes ? La question traitée par le docte abbé de Saint-Wandrille présente un tel intérêt et a une importance si grande qu'il nous a paru bon d'en parler aux lecteurs de la *Tribune*.

« Parmi les préjugés, dit Dom Pothier, venant, avec les formes musicales trop recherchées ou trop impressionnantes et les mouvements rythmiques trop entraînants, nuire à l'intelligence et à l'amour de l'art gégorien, il en est un... très répandu et tenace. Il a rapport à la manière blessante, dit-on, pour l'oreille, dont est traitée dans le chant grégorien la syllabe pénultième des mots proparoxytons, c'est-à-dire des mots accentués à l'antépénultième [1]. » Si nous ouvrons les plus anciens manuscrits, nous trouverons des pénultièmes brèves chargées de plusieurs notes. Ne serait-ce pas cependant sur les syllabes accentuées qu'on devrait placer les neumes ? Aussi est-ce pour cela qu' « il se rencontre nombre de personnes qui se font *scrupule* de chanter plusieurs notes sur une pénultième brève, comme *mi* dans *Dominus*, où le chant grégorien se plaît trop souvent à multiplier, à amonceler « scandaleusement » les notes, au mépris des lois de la « quantité » prosodique et de la bonne prononciation [2]. »

L'objection est formulée à peu près dans les mêmes termes par A. Mocquereau [3], Dom Gatard [4] et Amédée Gastoué [5], trois grégoria-

1. *Loc. cit.*, p. 3-4.
2. *Ibidem*, p. 4.
3. Cf. *Paléographie musicale*, IV, p. 69-126, VII, Chapitre du mot latin.
4. En voyant ces « notes jetées au hasard, sans qu'on ait tenu aucun compte de l'accentuation des syllabes... on crie à la barbarie de saint Grégoire... ou des scribes du XIIe siècle qui, dans leur ignorance, auraient altéré ce que le saint pape avait fait ». (*Dict. d'Arch.*, I, col. 220.)
5. Cf. *Revue du Chant grégorien*, 7e année, p. 88-114, 136. L'auteur n'envisage la

nistes de marque, qui essayent de « sauvegarder à la fois l'indépendance de la mélodie, son rythme oratoire, la valeur relative des syllabes et l'oreille d'auditeurs trop délicats [1]. »

*
* *

Les anciens ont-ils eu des raisons valables pour « placer dans le chant, sans aucun scrupule, quand l'occasion s'en présentait, plusieurs notes sur la syllabe pénultième des mots, quelle qu'en soit la valeur prosodique et la quantité » [2] ? D'autre part, quel principe a bien pu guider ceux qui ont réformé les livres de chant et nous ont donné des éditions où les syllabes accentuées sont couvertes de notes ? Hélas ! il faut l'avouer : on n'a jamais bien compris le rôle important que jouait l'accent dans le latin. Dom Pothier le dit dans ses *Mélodies grégoriennes :* « L'accent ne sert pas seulement à donner à la récitation plus de vie et de mouvement, en variant le ton et la force des syllabes ; il a une raison d'être plus intimement et plus essentiellement liée aux lois naturelles du langage ; son but est de fondre en un tout vivant les éléments du mot, en même temps que d'aider l'oreille à distinguer les uns des autres les mots dont se compose le discours [3]. »

Mais avant d'en venir à formuler la grande règle, l'unique règle, pourrions-nous même dire, du chant grégorien, l'abbé de Saint-Wandrille fait remarquer que l'histoire et la tradition, les théoriciens et les grammairiens sont d'accord pour affirmer qu'on plaçait plusieurs notes sur la syllabe pénultième des mots.

Cela on le pouvait, puisque les syllabes à chanter ont une valeur d'accentuation. Dans tout mot latin nous avons une syllabe forte et une syllabe faible. On donne à la première plus d'ampleur, une plus grande élévation de voix ; à la deuxième plus d'allongement, un arrêt pour ainsi dire. L'accent sera véritablement l'*anima vocis* si le mouvement d'accentuation a son « point de départ et son point d'arrivée en relation l'un avec l'autre » [4]. Pour cela il faut une règle ; « c'est la même qui gouverne l'accentuation latine et veut que l'accent tonique, point de départ du mouvement, reste à la pénultième ou l'antépénultième et ne remonte jamais au delà ». C'est au nom de cette règle que le musicien mettra le nombre de notes qu'il voudra sur *mi* et *nus* dans *Dominus*. La grammaire ne le lui interdit pas, parce que ce n'est pas sa nature qui donne à la note sa valeur, mais bien sa position, comme d'ailleurs dans le discours.

question qu'en ce qui concerne la règle de l'*ictus* au début du groupe et n'entre pas dans les détails comme Dom Pothier. Son étude néanmoins est à lire.

1. *Ibidem*, p. 88.
2. D. Pothier, *loc. cit.*, p. 5.
3. P. 109.
4. Et non un allongement, comme le voudraient plusieurs ; nous faisons de la rythmique et non de la métrique.

Et puis, le texte ne doit-il pas passer avant la mélodie [1] ? N'est-ce pas l'accent qu'il convient de suivre avant tout, *in quantum suppetit facultas ?* Nous savons l'objection qu'on va nous faire : « la manière d'appliquer le texte à la mélodie, telle que le veut Dom Pothier, n'est plus la même aujourd'hui. » Naturellement il y a des cas où ce raisonnement paraîtrait être assez juste ; par exemple lorsque c'est un chœur qui chante, le mouvement est plus lent, les notes plus marquées. Mais ce que personne ne pourra nier, c'est que, selon la juste remarque de Dom Pothier, l'accent a fini par avoir la prépondérance. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à jeter un coup d'œil sur quelques pièces du *Commune sanctorum* et du *Kyriale* de l'édition vaticane [2].

Si nous examinons la pénultième non accentuée, nous remarquerons qu'elle est en quelque sorte couverte, surplombée par la syllabe qui précède. D'autre part, celle qui suit a une valeur de pause et d'arrêt. Dom Pothier fait remarquer que « cette force, cette ampleur, cette dilatation de la syllabe accentuée d'une part ; ce retard, cette tenue de la syllabe finale pour le phrasé d'autre part, tout cela est un peu aux dépens de la syllabe intermédiaire, qui ne possède à son avantage ni accent ni pause et reste toujours syllabe faible » [3]. Dans le chant syllabique, puisque c'est de celui-ci que nous nous occupons, la règle à suivre sera la règle du discours, *cantabis sicut pronuntiaveris :* dire nettement la note sans trop la précipiter ni trop la marquer [4], se rappelant toujours que le rythme grégorien est établi non sur la durée des sons, mais sur leur phrasé [5].

*
* *

« La valeur de la pénultième change dans le chant orné, alors que la

1. « Cela ne veut pas dire, remarque Dom Andoyer, qu'une mélodie donnée aura précisément, nécessairement, le même rythme individuel pour ainsi dire, que le texte qu'elle accompagne ; nous en serions alors réduits pour toujours à de simples récitatifs ; non, la mélodie a bien plus de liberté ; mais cela signifie que les temps, les forces, les divisions de la mélodie, sont, ou bien calqués sur les temps, les forces, les divisions du texte, ou bien, quand la mélodie s'affranchit du texte, analogues, semblables aux temps, aux forces, aux divisions du discours en général. » (Rapport présenté au congrès de Strasbourg, *Revue du Chant grégorien*, 14e année, p. 61.)

2. Introïts : *Sacerdotes Dei, Statuit ei, In medio Ecclesiae, Os justi...* ; les *Gloria* des messes *Fons bonitatis, De angelis, Dominator Deus...* Il est bien entendu que dans les introïts nous voulons parler des versets de psaume.

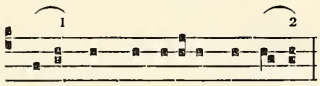
3. *Loc. cit.*, p. 11.

4. On veillera à ne pas dire ♩. ♪ ♩. La nature du chant grégorien est d'être un
Do- mi- ne
cantus planus.

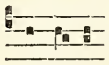
5. Ce n'est pas ce que pense M. l'abbé Mathieu. Dans la *Musique sacrée* il développe longuement ses théories sur la longueur de l'accent. Pour lui il y a des syllabes de différente durée. Les textes de Cicéron qu'il invoque à l'appui de sa thèse ont plutôt rapport à la métrique qu'à la rythmique ; et dans le chant grégorien on fait de la rythmique presque toujours. « On ne saurait admettre d'ailleurs, dit Dom Andoyer (*loc. cit.*), que dans la prose, les quantités métriques aient été observées à la rigueur ; sans doute, la voyelle longue était émise avec plus d'ampleur que la brève, mais il n'y avait pas de l'une à l'autre un rapport exact de 2 à 1. »

mélodie, en se développant, multiplie les notes sur un nombre plus ou moins grand de syllabes.

« Dans ce cas, on voudrait que la pénultième non accentuée ne pût jamais avoir part, comme les autres, au privilège de cet accroissement mélodique [1]. » Et cependant le rythme exige bien souvent le contraire ; en particulier aux médiantes et aux terminaisons des versets de psaume des 1er, 3e et 7e tons. Prenons un exemple :



Bonum est confitéri Dómino :

Deux parties bien distinctes dans cette courte formule mélodique : la préparation, 1 ; la conclusion, 2. Entre ces deux parties formées, la première par un *podatus,* l'autre par une *clivis* suivie d'un *podatus,* on a mis des notes supplémentaires pour les syllabes survenantes. Le nombre plus ou moins grand de ces notes ainsi ajoutées n'empêchait pas la cadence de se faire rythmiquement. Ce qu'il faut avant tout, dit Dom Pothier, c'est que « la *clivis* et le *podatus* se suivent et s'enchaînent étroitement ». La première se trouve toujours sur la syllabe pénultième, le podatus sur la syllabe finale. C'est là une règle très importante dont il convient de tenir compte. « Le dernier accent verbal d'une moitié de verset doit toujours tomber sur l'avant-dernière note de la formule [2]. » Dans l'exemple cité, *Do* est le dernier accent ; il devra se trouver sur l'avant-dernière note, c'est-à-dire sur le *la* (punctum), car  ne

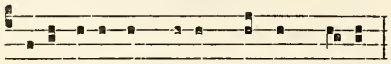
Dómino

fait au fond qu'une formule composée d'un *punctum*, d'une *clivis* et d'un *podatus*. D'autant que nous le trouvons dans les manuscrits et aussi dans l'édition vaticane.

A ceux qui invoqueront ici la longueur de l'accent pour condamner l'allongement de la pénultième, nous répondrons avec Dom Pothier et Dom Mocquereau que cette brièveté tant désirée est tout à fait antigrégorienne. Certes, il n'entre pas dans le plan de cet article de démontrer la brièveté de l'accent. Bornons-nous seulement à dire que la tradition est à peu près unanime à la reconnaître. Dans les mélodies grégoriennes, la longueur est réservée assez souvent à la dernière syllabe. D'autre part, bien souvent la syllabe accentuée n'a qu'une seule note, la syllabe non accentuée un ou plusieurs neumes. Et au lieu de vouloir nous en tenir autant à la théorie, considérons ce que nous disent les manuscrits. Les manuscrits vont à l'encontre de ces prétendus principes. Concluons donc à la brièveté de l'accent. Surtout n'oublions pas qu'il faut observer l'accent du texte autant que la mélodie le permet.

1. *Loc. cit.*, p. 13.
2. D. Kienle, *Théorie et pratique du chant grégorien*, p. 145.

Cette dernière phrase nous ramène à l'idée que nous développions quelques lignes plus haut, à la formule mélodique *Bonum est confitéri Dómino*. Dans l'exemple que nous avons choisi, le texte et la mélodie ne sont pas en parfait accord comme dans :



Eructávit cor me-um verbum bonum :

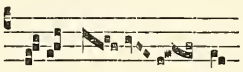
Dans le *Commune sanctorum* (édition vaticane), les exemples comme le premier abondent. Cf. les versets de psaume des introïts *Ego autem*, *In virtute tua*, *Protexisti me*, *Sapientiam*, *Salus autem*...

Dans tous ceux-ci, on ne peut pas satisfaire en même temps à l'accent du mot et au rythme de la mélodie. Puisque la *cliris* se trouve sur la syllabe qui suit l'accent tonique, on devra avoir, avant la note accentuée, « une place pour la note ordinaire, régulièrement exigée entre la préparation et la conclusion » [1].

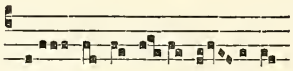
*
* *

Appliquons ces mêmes principes aux antiennes et aux répons, nous arriverons au même résultat. Par là nous aurons une preuve de plus que la syllabe accentuée n'a pas droit naturellement à la formule mélodique.

Dans le cas où la pénultième est accentuée, le doute n'est pas possible ; c'est cette pénultième qui portera le neume, comme dans les exemples suivants :

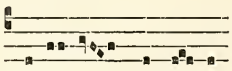


in æ- tér- num.



tri- bu-la- ti- ó- nis.

Si la pénultième est atone, c'est-à-dire non accentuée, avant la formule mélodique on met une note qui reçoit de la syllabe l'impulsion propre à l'accent. Ainsi on chantera :

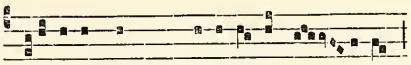


saé-cu-lum saé-cu-li.

pos- si- débi- tis

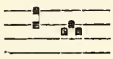
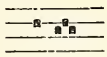
1. *Loc. cit*, p. 16.

En comparant ce dernier exemple avec *tribulationis,* on verra les deux manières d'appliquer les notes aux syllabes. Nous avons choisi des fins d'antiennes ou de répons. Nous aurions très bien pu prendre indifféremment des morceaux de phrases ; le résultat aurait été le même. Un seul exemple suffira à prouver ce que nous avançons :



quó-ni-am cum probátus fú- e- rit.

On doit tellement appuyer sur la note qui porte l'accent que dans plusieurs antiennes nous trouvons cette note transformée ou élevée.

C'est le cas ici :  au lieu de 

fú- e - - fú- e - -

Note élevée, disons-nous. Mais c'est là l'explication du rôle de l'antépénultième à la médiante des psaumes du 3e ton.

D'ailleurs l'application que l'on apporte à faire précéder la pénultième brève d'une note de surcroît peut se constater encore à la formule intonative de certaines antiennes. Dom Pothier ajoute que « dans d'autres circonstances, d'autres précautions semblables ont été prises, toujours également dans le but de respecter le plus possible le caractère de la syllabe atone qui convient à la pénultième des proparoxytons » [1]. Il donne quelques exemples qui sont une « nouvelle preuve que cette question de pénultième, dite brève, n'est pas une question de quantité prosodique, mais de qualité rythmique » [2].

La conclusion s'impose donc. Nous dirons avec l'illustre abbé de Saint-Wandrille : « La pratique traditionnelle au sujet de ces fameuses pénultièmes ne peut plus faire une question. Elle est constante, elle est universelle... Aujourd'hui la lumière est faite presque partout ; les vieilles préventions s'écroulent ; les répugnances, nées de la routine inconsciente, perdent de leur empire, et le vrai rythme de la tradition retrouve enfin peu à peu tous ses droits. »

Nous ajoutons qu'on le doit aux travaux des bénédictins de Solesmes et plus particulièrement à Dom Pothier. Dans les *Mélodies grégoriennes,* il n'avait dit qu'un mot en passant de cette grande question des proparoxytons. Il vient d'en parler plus longuement et en maître consommé. Et si, comme il l'avoue, la lumière est faite dans les esprits, sa brochure y a largement contribué.

Albert Guittard.

1. *Loc cit.*, p. 25.
2. Ibidem, p. 25.

Comment le XVIe siècle faisait des arrangements pour luth.

L'« Hortus Musarum » de 1552-1553.

Notre excellent confrère et ami M. Henri Quittard s'est depuis longtemps adonné à la recherche des origines de l'art instrumental à une époque dont peu de monuments nous restent du genre, et à laquelle les musiciens se persuadent ordinairement que la polyphonie vocale était toute la musique.

Précisément, M. H. Quittard vient de faire connaître aux amis de l'art musical des recueils excessivement curieux sur ce point. Aujourd'hui nous donnerons une description succincte de l' *Hortus Musarum*, que l'érudit chercheur a complètement dépouillé en vue du congrès récent de la S. I. M. (Société internationale de musique) [1].

La bibliothèque musicale de Dunkerque possède ce recueil de musique de luth, dont ni la rareté ni l'intérêt singulier ne paraissent jusqu'ici avoir suffisamment attiré l'attention. A peine en ont parlé De Coussemaker dans sa *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai et des autres villes du département du Nord*, en 1843, et M. Wotquenne, en 1903, à l'occasion de l'acquisition d'un exemplaire du même ouvrage par la « Commission pour la publication des œuvres des anciens musiciens belges », dans la *Revue des Bibliothèques et des Archives de Belgique*.

Le volume conservé à Dunkerque, de grand format in-4°, comprend deux parties distinctes, chacune avec son titre. Le premier tome, daté de 1552, porte ce titre vraiment curieux :

HORTVS MVSARVM
In qvo tanqvam floscvli

Quidam selectissimorum carminum collecti sunt ex optimis quibusque autoribus.

1. *Recueil de la S. I. M.*, janvier-mars 1907. Leipzig, Breitkopff et Haertel, pp. 254-285.

Et primo ordine continentur αὐτόματα, quæ Fantasiæ dicuntur.
Deinde cantica quatuor uocum
Post, carmina graviora, quæ Muteta appellantur, eaque quatuor, quinque, ac sex uocum
Demum addita sunt carmina longe elegantissima duabus testudinibus canenda, hactenus nunquam impressa.

Ou, pour parler en langage plus clair, cet *Hortus Musarum* (« Jardin des muses ») contient des fantaisies pour luth (*testudo*) et des arrangements de chansons et de motets à 4, 5 ou 6 voix, réduits pour un ou deux de ces instruments, le chant n'étant plus que le *superius*. La seconde partie porte un titre du même genre, daté de 1553 :

HORTI MVSARVM SE
cvnda pars, continens selectissima
qvaedam ac ivcvndissima carmina
testudine simvl et voce hvmana vel
alterius instrumenti Musici adminiculo modulanda.
Iam recens collecta et impressa.

Ad lectorem

Præfiximus vnicuique carmini literam neruumque secundum cuius in Testudine tonum, seu soni intentionem, erit prima nota partis canende, id te ignorare nolebam lector candide,

Vale

La première et la seconde partie furent éditées à Louvain, par Pierre Phalèse, libraire juré, et imprimées par Regnier Velpius, de Diest, comme l'indique un cartouche de la première page.

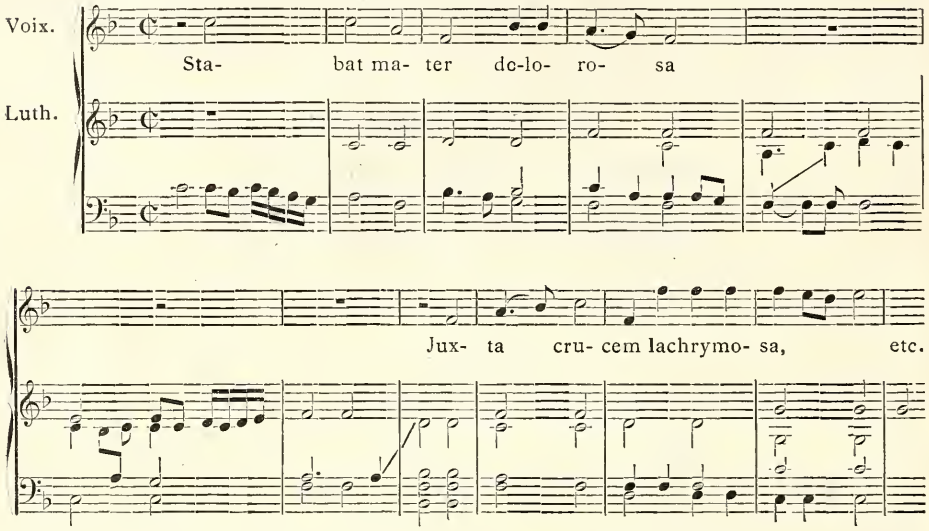
Cet ouvrage intéressant contient dans sa première partie dix-huit morceaux, fantaisies pour luth, dues aux meilleurs luthistes italiens du temps, que M. Quittard a pu identifier ; cinquante et une chansons, dont quatre italiennes, une flamande, un fragment latin, le reste français, de divers auteurs, comme Thomas Créquillon, Jehan Loys, Arcadelt, etc. La plupart sont cependant anonymes. Viennent ensuite, sous le titre de *Muteta* ou « motets », vingt pièces, dont le *Stabat* de Josquin de Près, en deux parties, et vingt et une pièces réduites pour deux luths.

La partition est ici curieusement disposée. « La partie du premier (dite *Superius*) occupe le verso d'une page, celle du second (*Tenor* ou *Bassus*) le recto de la page suivante, mais imprimée en sens inverse, de bas en haut. Les deux exécutants, placés en face l'un de l'autre, pouvaient donc lire simultanément, sans se gêner, dans le livre posé par exemple à plat sur le coin d'une table. »

La seconde partie comprend vingt-six compositions françaises surtout, avec quelques pièces latines, de Clemens non Papa, Cauleray, Créquillon, Josquin Baston, Josquin de Près, Rogier, Chastelain.

C'est tout un côté des plus curieux de l'art du XVIe siècle, qui nous est ainsi révélé par M. Quittard, avec transcriptions à l'appui faites sur

les tablatures de luth. Un exemple donnera l'idée juste de la manière dont nos ancêtres comprenaient la réduction à une voix et accompagnement de luth d'une pièce polyphonique ; je l'emprunte au *Stabat* de Josquin de Près tel qu'il figure dans ce recueil curieux : à cause de la résonance des cordes de l'instrument, le thème conducteur, *ut*, *ré*, *fa*, *fa*, *mi*, *fa*, est décomposé en valeurs plus petites. On pourra comparer avec la composition à cinq voix publiée en ce moment dans l'*Anthologie des maîtres religieux primitifs* [1].



Un Bibliophile.

1. N° 98. En vente au bureau d'édition.

NOTRE RÉPERTOIRE

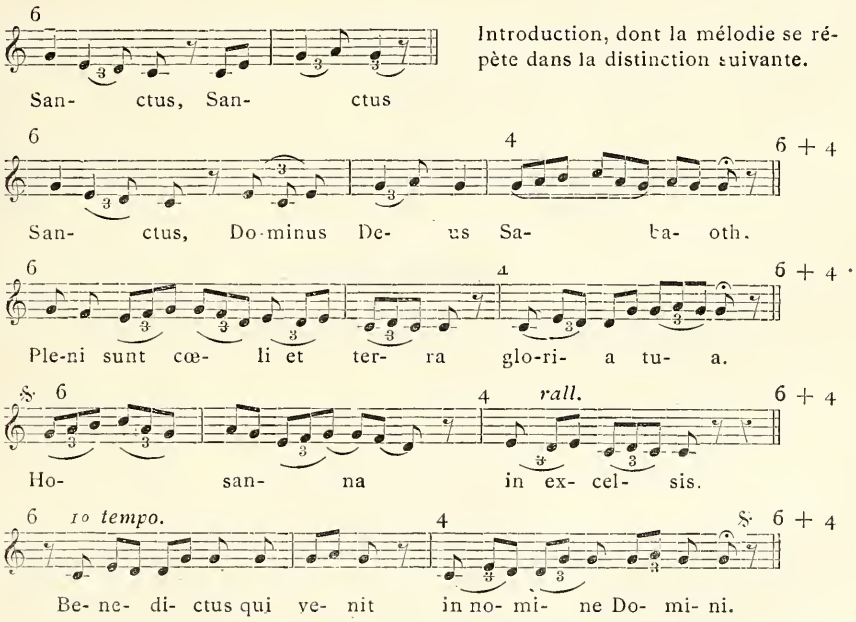
Sanctus et Agnus du Carême (Édition vaticane).

Nous sommes heureux de donner aujourd'hui une analyse rythmique due à S. G. Mgr Foucault [1], et qui aidera, nous en sommes certains, à l'interprétation pratique du *Sanctus* et de l'*Agnus* liturgiques du Carême, lorsqu'on aura rapproché la transcription ci-dessous de la notation originale, dans l'édition vaticane. Cette analyse pourra en particulier être très utile pour indiquer, dès le premier coup d'œil, les points d'appui du rythme, que l'accompagnement devra, de préférence, accuser.

*
* *

Sanctus.

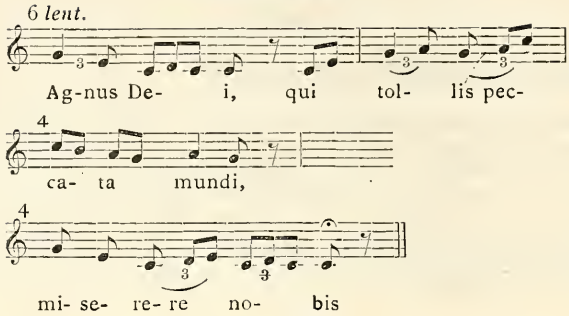
Nous pourrons admirer ici la parfaite régularité métrique et mieux comprendre la beauté artistique de cette mélodie, la noire étant évaluée comme base du « pied ». (Le chiffre 3 n'exprime pas un « triolet », mais seulement un rythme formé de trois éléments premiers).



Voilà, ce me semble, une strophe musicale qui ne laisse rien à désirer. Quatre distinctions se suivent, lesquelles se chiffrent par 6 + 4 (ce qui équivaut à 3 + 2), et qui constituent, par conséquent, quatre pentamètres grégoriens. Remarquez de plus que ces pentamètres, beaucoup plus harmonieusement conçus que le pentamètre gréco-romain, avec ses deux hémistiches égaux 5 + 5, se partagent, au contraire, en deux hémistiches inégaux : 6 + 4.

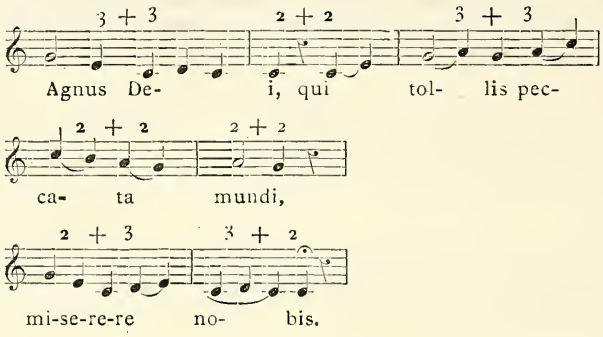
1. Extrait de la *Vie de la Paroisse*, IIe année, p. 363 et s. Cette excellente revue, malheureusement trop peu connue et trop tôt disparue, a donné sur le chant liturgique d'excellentes études dans lesquelles les auteurs et éditeurs nous ont aimablement autorisé à puiser ce qui peut être de nature à intéresser particulièrement nos amis.

Agnus Dei.



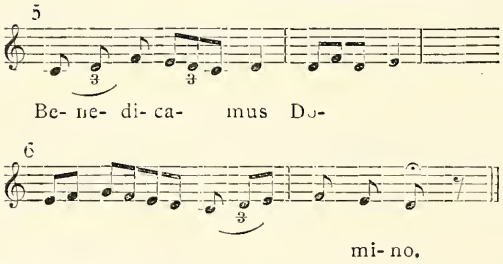
6 pieds.
4 pieds.
4 pieds.
Total : 14 pieds.

14 pieds égalent 7 mètres. Nous avons donc ici un heptamètre grégorien qui sera trois fois répété, à la façon d'une véritable strophe lyrique. Pour bien faire ressortir les mètres et rendre plus évident aussi l'enchaînement des temps premiers, je traduis en noires :



Trimètre.
Dimètre.
Dimètre.
Heptamètre.

Benedicamus.

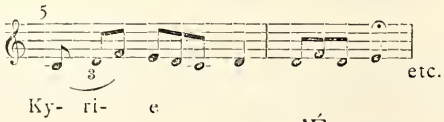


5
6
11 pieds.

Voici une distinction de 11 pieds. A-t-elle son équivalent dans la poésie lyrique d'Horace? Assurément; dans le grand archiloquien :

Solvitur acris hyems 5
Gratâ vice veris et favoni. 6
} 11 pieds.

A ce propos, qu'on nous permette de regretter que l'édition vaticane ait divisé le premier *Kyrie* 4 + 6 = 10, au lieu de le donner selon l'édition de dom Pothier, 5 + 6 = 11. On aurait eu ainsi le même rythme pour le *Kyrie* et pour le *Benedicamus*. Il nous aurait donc paru plus correct d'écrire, comme on l'avait fait précédemment :



5 pieds.
etc.

L'Évêque de Saint-Dié.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Les nouvelles **Études de Chant grégorien,** de A. Lhoumeau [1].

Le nom et les œuvres de M. l'abbé A. Lhoumeau, l'un de nos rédacteurs de la première heure, sont trop bien connus des lecteurs de cette revue, pour que l'annonce de l'ouvrage que je leur présente ici ne soit pas favorablement accueillie.

Ce livre, on peut le dire, était attendu. Il s'est trouvé nécessité par des polémiques regrettables, et surtout par les affirmations trop hasardées où la nouvelle école voulait s'appuyer sur les études antérieures du savant rythmicien.

Aussi, dès le début, le lecteur est-il averti, et bien averti, de ce qu'il trouvera dans l'ouvrage, qui offre une *étude de rythme absolument remarquable;* remarquable non pas seulement au point de vue du chant grégorien, mais encore de la musique en elle-même : tels chapitres rendront le plus signalé des services à tous ceux qui étudient la composition, en particulier ceux qui traitent, dans la seconde partie, des *éléments du rythme*, de ses *différentes espèces*, du *battement* du rythme, de la manière de traiter l'accent, etc.

J'ai lu avec le plus vif plaisir les définitions si précises et si vraies, que donne l'auteur, du *rythme* et de la *mesure*, pages 45 et suivantes, avec exemples à l'appui, montrant comment les maîtres, tels J.-S. Bach, ont su, dans une forme métrique, écrire des rythmes d'une souplesse et d'une plasticité vraiment artistiques. Et comment ne pas applaudir à ces mots si nets : « *La mesure n'est là que pour l'ensemble, pour* mesurer la DURÉE des temps, *et non pour fixer leur qualité* » (page 56). Non moins intéressantes les pages consacrées par M. l'abbé Lhoumeau à « démolir » le fameux principe, — faux principe, — sur les divisions binaires et ternaires du rythme grégorien. J'aime moins, on me permettra de l'avouer, la discussion sur les subdivisions de certains neumes, à moins que l'auteur n'ait voulu par là faire ressortir le danger qu'il y a, ainsi qu'il le dit avec juste raison, à vouloir trop préciser le rythme des chants grégoriens.

En tout cas, M. Lhoumeau montre avec grande justesse qu' « on ne peut préciser authentiquement le rythme grégorien au delà de certaines limites » ; d'ailleurs, les manuscrits eux-mêmes s'y opposent, non moins que ce que nous savons des théories anciennes.

Ces études sont la réponse la meilleure aux brochures et écrits divers qui ont voulu justifier les nouvelles théories et la nouvelle pratique de l'école actuelle de Solesmes, qu'on s'efforce de faire cadrer avec l'enseignement que Dom Pothier y donna.

J'espère que la lecture attentive de ce livre contribuera puissamment à rectifier, dans ce qu'on peut appeler le grand public grégorien, les idées qu'on a voulu y répandre depuis quelques années, en lui faisant connaître avec une science véritable et une franchise remarquable le pourquoi et le comment, le certain et l'incertain, qui troublent ou trompent tant de personnes dans cette question du rythme.

Amédée Gastoué.

1. *Études de chant grégorien*, par A. Lhoumeau, un volume in-12 de 140 pages, chez J. Siraudeau, à Angers ; en dépôt au Bureau d'Édition de la *Schola*; prix : 2 fr. (ajouter 0,30 pour les frais d'envoi.)

Abbé Bourguignon : **Accompagnement diatonique et mélodique des chants les plus usuels du Kyriale selon l'édition vaticane.** Chez l'auteur, à Pithiviers-le-Vieil (Loiret), ou chez Oudin, éditeur, Paris, *rue de Condé*. In-4° de 52 pages. Prix : **3** fr.

Voici un nouvel accompagnement du *Kyriale* romain, au moins des chants les plus répandus qui s'y trouvent. On pourrait demander, au premier abord, pourquoi un accompagnement de plus, alors qu'il y en a déjà plusieurs? Le but de M. l'abbé Bourguignon a été de n'y comprendre que les chants les plus usuels, comme un complément aux publications qu'il a déjà données sur l'accompagnement du plain-chant. Ce travail nouveau contient de très bonnes, et même d'excellentes choses ; il nous a paru seulement écrit un peu hâtivement. Une revision plus attentive lui aurait épargné certaines négligences et fait éviter de mettre un *fa* dièse à l'armature du 4e ton en *si*. Cette publication intéressera tous ceux qui s'occupent de l'accompagnement du chant grégorien.

Kyriale sive ordinarium missae, Editio Schwann A ; **Commune sanctorum**, même édition. Schwann, à Düsseldorf.

Les éditions musicales de la maison Schwann sont trop connues pour en faire un nouvel éloge. Celles qui reproduisent le chant grégorien de l'édition vaticane ne sont pas moins soignées; nous dirons même qu'elles nous ont paru les plus belles de celles jusqu'ici mises en vente, par la beauté, la netteté du caractère et sa lisibilite. La réédition Schwann du *Commune Sanctorum* est la première qui soit parue. (On peut la demander en commission au Bureau d'édition.)

Rev. H. Bewerunge : **L'Édition Vaticane du plain-chant; réponse à mes critiques.** Brest, imprimerie Kaigre.

M. Bewerunge s'est donné le plaisir de rééditer en français un des articles anglais écrits par lui au cours d'une polémique trop longue et regrettable, dont nous avons déjà parlé l'an dernier. Il a cru bon d'y joindre deux pages nouvelles pour répondre à des allusions contenues à ce sujet dans un article de la *Tribune* en janvier 1906! M. Bewerunge nous paraît arriver un peu en retard. Le ton de sa réponse dispense de la discuter, et elle fera hausser les épaules aux gens que n'égarent pas les discussions oiseuses.

E. Radureau : **Les signes rythmiques dans le chant grégorien** (article paru dans la *Semaine religieuse* de Moulins).

Article reprenant, en faveur des signes rythmiques, les arguments publiés par Dom Mocquereau dans une brochure l'an dernier (*Le décret du 14 février 1906, de la S. C. des Rites, et les signes rythmiques des Bénédictins de Solesmes*), et que le savant rédacteur de la *Revue du Chant grégorien*, M. le ch. Grospellier, avait jugée en ces termes : « Quoi qu'on puisse penser de la théorie elle-même, il est bien certain qu'on ne peut l'appuyer en quoi que ce soit sur les manuscrits de Saint-Gall ou d'ailleurs. Quant aux signes qui indiquent ce rythme dans l'édition de Solesmes, ils sont ignorés comme tels dans les manuscrits. Il n'est guère exact de dire qu'ils sont « un retour à l'antique tradition » : cela n'est vrai ni pour leur signification, ni pour leur distribution... La multiplicité excessive de ces signes accessoires, emboîtant tous les mouvements de la voix dans un rythme fixe encore discuté, est peut-être ce qui a le plus provoqué la réaction qui s'est manifestée contre eux. La restauration grégorienne pourrait avoir plutôt à souffrir des tentatives particularistes. » C'est dire que les affirmations sur lesquelles s'est appuyé l'auteur de l'article ci-dessus mentionné sont pour le moins discutables; nous regrettons que M. l'abbé Radureau ait cru devoir les reprendre, sans les défendre toutefois. D'ailleurs, les études et les documents parus dans la *Tribune* depuis un an sont suffisamment probants sur ce point et y répondent d'avance.

Les Secrétaires.

Le Gérant : Rolland.

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Bureau d'Édition de la Schola Cantorum

MUSIQUE D'ORGUE

NOMS DES AUTEURS & DÉSIGNATION DES OUVRAGES	PRIX NETS
Pierre de Bréville. *Suite brève* pour orgue ou harmonium	3 »
Extraits :	
— *Lentement*, offertoire	1 50
— *Pas trop vite*, verset	1 50
— *Sur un thème de Noël champenois*	1 50
Ernest Chausson. *Versets* pour les *Vêpres des Vierges*	3 »
Henri Gouard. *Entrée solennelle* pour grand orgue	1 50
Alex. Guilmant. *Offertoire* sur un thème grégorien pour le commun des Confesseurs non Pontifes	1 75
— *Versets* pour les 1res *Vêpres des Apôtres et Évangelistes*	1 75
Paul Jumel. *Andante* sur un thème grégorien	2 »
Prière pour orgue ou harmonium	1 »
— *Trois interludes* pour orgue	2 »
— *Versets* pour les 1res *Vêpres de plusieurs Martyrs*	1 50
Vincent d'Indy. *Versets* pour les *Vêpres d'un Martyr*	2 50
Eugène Landais. *Prélude* pour orgue	1 50
Abbé Lepage. *Offertoire funèbre*	1 50
J.-B. Lucas. *Versets* pour les *Vêpres des Apôtres et Evangélistes, d'un et de plusieurs Martyrs*	2 50
De Montesquieu. *Pièce fuguée* pour orgue	1 50
R. P. Dom Parisot. *Magnificat primi toni* (versets)	1 50
J. Guy-Ropartz. *Trois pièces* pour grand orgue	3 »
Extraits des 3 pièces :	
Fugue en mi mineur	1 50
Intermède	1 50
Sur un thème breton	1 50
— *Versets* pour les *Vêpres des Saintes Femmes*	2 »
L. Saint-Requier. *Pièce* pour orgue	2 »
Déodat de Sévérac. Suite de 4 pièces pour orgue. *Prélude, — Choral, — Fantaisie pastorale, — Fugue.*	4 »
Giov. Tebaldini. *Versets* pour l'*Ave maris Stella*	1 50
F. de la Tombelle. *Interludes* dans la tonalité grégorienne et harmonisation des versets des messes :	
I. *Messe des Dimanches ordinaires*	2 50
II. *Messe des Doubles* (Magne Deus)	2 50
— *Versets* pour les *Vêpres d'un Confesseur Pontife*	2 »
Ch. Tournemire. *Pièce symphonique*	2 50
Paul Vidal. *Quatre versets*, improvisations	1 50
Versets d'orgue pour les *Vêpres des Communs des Saints, d'après les intonations des Antiennes :*	
I. 1res *Vêpres des Apôtres et des Évangélistes*, A. Guilmant	1 75
III. *Vêpres des Apôtres et des Évangélistes, d'un et de plusieurs Martyrs*, J.-B. Lucas	2 50
IV. *Vêpres d'un Martyr*, Vincent d'Indy	2 50
V. 1res *Vêpres de plusieurs Martyrs*, P. Jumel	1 50
VII. *Vêpres d'un Confesseur Pontife*, F. de la Tombelle	2 »
IX. *Vêpres des Vierges*, Ernest Chausson	3 »
X. *Vêpres des Saintes Femmes*, J. Guy-Ropartz	2 »

Bureau d'Édition de la Schola Cantorum

Notions, principes et exercices, pour l'étude quotidienne du chant, par A. Jumel, professeur à la Schola. Net. . . . . 7 »

Chants des Processions du Très Saint Sacrement et des saluts.
Broché. 0 85
Cartonné. 1 20

Études de Chant grégorien, par l'abbé A. Lhoumeau. Net. . . . . 2 »

Kyriale seu ordinarium Missae, édition vaticane. Net. 0 75
Le même, format réduit. Net. 0 25

Kyriale seu ordinarium Missae, avec accompagnement d'orgue, par le Dr Wagner. Net. . . . . 5 »

Manuel du Chanteur grégorien, à l'usage des séminaires, des maîtrises, des paroisses et des communautés, par l'abbé J. Brétêcher (3e édition). Net. 1 75

Manuel de Chant grégorien, par l'abbé Brun. Net. . . . . 1 »

Manuel pratique de Chant grégorien, à l'usage de tous les fidèles, par l'abbé Moreau. Net. 1 50

Solfège populaire de Chant grégorien, d'après les principes de Solesmes. Net. 0 85

Maison A. ROUART, Éditeur de musique

18, Boulevard de Strasbourg, Paris

Quelques chansons de Bretagne et de Vendée

Adaptations rythmées et harmonisations de Paul LADMIRAULT

1er Recueil contenant :

CHANSONS DE HAUTE BRETAGNE

Chanson du bois de la Lande.
Chanson de la Mariée.

CHANSONS DE BASSE BRETAGNE

Salut à la Bretagne.
Le Chiffonnier.
Durant les longues veillées d'hiver.

CHANSON DE VENDÉE

Le Coucou.

Le Recueil net : **3** *fr.*
Orné d'une lithographie de **SUREDA**

2e Recueil contenant :

Jeannette (Environs de Camoël).
Merlin dans son berceau. [Mazzin cum he Gavel].
(Basse Bretagne, VIIe siècle.)
Sône Soun, poésie de Luzel.
Margoton (Haute Bretagne).
Ma Race (Va Gouen).
Vieux chant de guerre celte, paroles nouvelles du barde Ab-Alor.
La Fille du laboureur.
(Environs de la Garnache.)

Le Recueil net : **3** *fr.*
Orné d'une lithographie de **SUREDA**

Dix Noëls Bressans

Adaptations rythmées et harmonisations par M. DUHAMEL & F. DARCIEUX

Noël, Noël est venu.
Apprenez une nouvelle.
Voici, vous pouvez m'en croire.
Au milieu du ciel pâle.
Des bergers et des bergères.
Père, vous ne sauriez croire.
Vêtue humblement de serge.
Entendez-vous par les campagnes.
Minuit sonne au clocher blanc.
Quand ils furent dans la ville.

Le recueil des dix Noëls, net : **4** *fr.*

Quelques vieux cantiques bretons

Adaptations rythmées et harmonisations de Paul LADMIRAULT

1° **Elez euz ar Baradoz.**
Cantique de 1re communion.

2° **Ni ho salud gant karantez.**
Cantique a la sainte Vierge.

3° **Santez Anna hor patronez.**
Cantique à sainte Anne.

4° **Ar Baradoz** — Le Paradis.

5° **Approchez avec foi.**
Autre Cantique de communion.

6° **Santez Mari, mamm Doué.**
Prière à la sainte Vierge.

Le recueil net : **3** *fr.*
Orné d'une lithographie de **SUREDA**

La Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

TREIZIÈME ANNÉE — 1907

N° 3

MARS

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS

AVIS IMPORTANTS

1° Nous prions instamment nos abonnés ecclésiastiques, **professeurs de séminaires** ou autres, de nous indiquer au plus tôt leur **nouvelle adresse.**

2° Nous demandons à **l'Administration des Revues** faisant l'échange de la *Tribune de Saint-Gervais*, de rédiger l'adresse simplement au nom de : la Rédaction de la *Tribune de Saint-Gervais*, 269, rue Saint-Jacques, Paris, Ve.

3° MM. les Auteurs et Éditeurs qui désireront que les ouvrages publiés par eux soient l'objet d'un **compte rendu bibliographique**, sont priés d'en faire parvenir les exemplaires à la même adresse que ci-dessus. **Un numéro justificatif** leur sera adressé aussitôt le compte rendu publié.

Faute de ne pas tenir compte de ces avis, nos abonnés et amis ne pourraient être assurés du service de la Revue, pour la régularité duquel nous nous verrions obligés, à notre grand regret, de décliner toute responsabilité.

Tribune de Saint-Gervais

Années complètes, en volumes brochés

1re année,	1895 (*Épuisee* *)		
2e —	1896 (*Épuisée* *)		
3e —	1897, 194 pages.	**15**	francs
4e —	1898, 290 —	**15**	—
5e —	1899, 390 —	**15**	—
6e —	1900, 366 —	**12**	—
7e —	1901, 348 —	**12**	—
8e —	1902, 400 —	**10**	—
9e —	1903, 440 —	**10**	—
10e —	1904, 388 —	**10**	—
11e —	1905, 384 —	**10**	—
12e —	1906, 259 —	**10**	—

Répertoire musicologique, table détaillée des douze premières années de la *Tribune*, instrument de tout premier ordre pour recherches sur l'histoire, la critique, la bibliographie musicales. . . . net. **2** fr.

Un numéro détaché : 1 fr.

* Plusieurs abonnés désireraient acheter la 1re et la 2e année de la **Tribune de Saint-Gervais.** Pour les offres de vente, écrire à M. HÉRELLE, Gérant du Bureau d'Édition, 269, rue Saint-Jacques, Paris.

Treizième Année | N° 3 | Mars 1907

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

BUREAUX : *269, rue Saint-Jacques, PARIS* (*V*e).

ABONNEMENTS :

Membres souscripteurs de la Société « Les Amis de la Schola » et Élèves de l'École. **6** fr.
Abonnement complet donnant droit aux suppléments. . . . . **10** fr.
Pour l'Étranger (Union postale), ajouter **1** fr.

SOMMAIRE

Sur la complainte de Jean Renaud. . . . . J. Tiersot.
L'esthétique musicale dans le chant liturgique (fin). . . . A. Gastoué.
Le « Trésor d'Orphée », de Francisque (*1600*). . . . . Un bibliophile.
Notre répertoire : chorals de Bach. . . . . Henri Noël.
Bibliographie : La « Cæcilia » de Strasbourg. . . . . Félix Raugel.
— *Œuvres diverses*. . . . . Les Secrétaires.

Voici paru le troisième numéro de notre revue : nous serions reconnaissants à ceux de nos abonnés qui ne nous ont pas encore fait parvenir leur souscription, de nous l'envoyer par mandat-carte ou tout autre mode de paiement. Si nous ne l'avions pas reçue dans le délai d'un mois après l'apparition de ce numéro, nous les prierions de réserver bon accueil au recouvrement par la poste que nous ferons faire, suivant l'usage [1].

1. 0 fr. 50 de frais.

Lire dans le numéro d'avril notre enquête sur la *Crise de la musique d'église*.

Sur la complainte de Jean Renaud

LETTRE A M. AMÉDÉE GASTOUÉ [1]

Mon cher Confrère,

Les observations que vous avez présentées naguère sur la complainte de *Jean Renaud* et le choral *Erschienen ist* me paraissent constituer une des plus précieuses découvertes qui aient été faites dans le domaine du folklore musical.

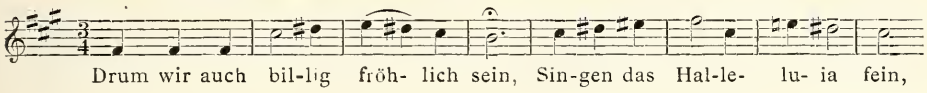
Avoir retrouvé une notation du seizième siècle de la mélodie de la plus célèbre parmi nos chansons lyrico-épiques, celle que Gaston Paris appelait « la perle de la chanson populaire », est un résultat du plus haut prix. Et avoir pu, pour les confrontations nécessaires, prendre pour source l'œuvre de Sébastien Bach, qui a par deux fois traité ce thème sous forme de choral, ajoute à l'élégance de la solution. Tous ceux qui font profession de traditionnisme ne peuvent que vous en féliciter grandement, — non peut-être sans ressentir quelque secrète envie de votre trouvaille ! Et laissez-moi vous dire que vous êtes trop modeste quand vous admettez que vos conclusions puissent avoir « une apparence de paradoxe », ou que vos rapprochements ne soient « pas de ceux qui emportent la conviction ». Je ne sais de quelle manière la conviction pourrait s'établir, si des documents aussi décisifs, aussi lumineux que ceux que vous apportez devaient laisser après eux le moindre doute. Il me semble que saint Thomas lui-même s'en déclarerait satisfait ! Si vous voulez bien le permettre, j'en vais confirmer l'évidence en ajoutant à votre premier exposé quelques observations plus minutieuses, pour lesquelles je puiserai dans le répertoire aujourd'hui si riche de nos chansons populaires traditionnelles.

Je connais, à l'heure présente, 38 variantes mélodiques de *Jean Renaud,* prises à autant de sources, toutes françaises (je n'y comprends pas le *gwerz* celtique, dont il a été donné aussi plusieurs leçons, mais qui, par sa forme, est tout différent de la chanson française). Sauf un petit nombre d'anomalies et d'exceptions (cinq ou six tout au plus), ces variantes appartiennent à un seul et même type. Mais bien que, dans

1. Voir la *Tribune de Saint-Gervais* de janvier 1907.

l'ensemble, le contour mélodique reste pur, il n'en est pas moins vrai que, dans le détail, elles présentent entre elles de ces menues différences comme en introduit fatalement dans les mélodies populaires la transmission orale. Le but de ces notes est de rechercher si, parmi ces variantes, il ne s'en trouve pas qui se rapprochent de la forme conservée par le choral allemand plus complètement encore que celle qui a servi pour la première confrontation.

Je reproduis d'abord les huit premières mesures du choral, c'est-à-dire toute la première moitié de la mélodie :



Écartons d'abord toute préoccupation de modalité. Rien n'est plus malléable dans la mélodie populaire. J'ai, dans une autre étude sur ce même chant, montré la ligne mélodique se prêtant aux fantaisies modales les plus diverses, tour à tour mineure et majeure par le 3e degré, de même que par le 6e degré (majeur le plus souvent quand le troisième reste obstinément mineur), enfin ayant le septième degré tantôt naturel, tantôt altéré par le dièse, dans l'échelle mineure, — et c'était, quand même, toujours la même mélodie. Au reste, il se dégage de l'ensemble un type évidemment pur, appartenant très nettement au premier ton grégorien. Que les auteurs de chorals allemands aient introduit l'altération de la note sensible, cela n'a rien qui doive nous surprendre : ils étaient d'une époque où c'était là une pratique constante, due à l'influence du style harmonique, dont aucun, certes, ne songeait à s'abstraire. Mais nous pouvons assurer que la mélodie originale, d'essence absolument monodique, ne comporte pas cette altération, et que par conséquent le dièse devant le *mi* de la cinquième mesure est de trop.

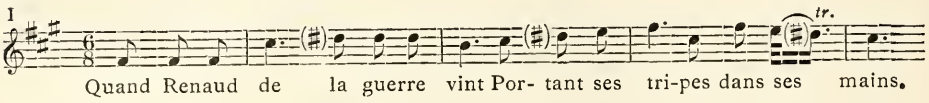
Donnons donc quelques-uns de ces chants, pris à la tradition orale, nous en tenant d'abord à la portion correspondant à la notation ci-dessus. Pour faciliter la lecture, je conserverai le ton de *fa dièse* mineur ; mais je me conformerai à la généralité des notations en adoptant de préférence la mesure à six-huit.

Voici d'abord, d'après le manuscrit des *Poésies populaires de la France* de la Bibliothèque nationale, trois des versions les plus anciennement notées de la mélodie.

La première (1853), recueillie aux environs de Blois, est donnée comme étant la musique de la version citée par Ampère dans ses *Instructions relatives aux poésies populaires de la France*. Pour cette mélodie comme pour la suivante, je ne me porte aucunement garant de l'exactitude de la notation qui veut que le 6e degré soit mineur, alors que dans toutes les bonnes versions il est majeur : je tiens pour assuré au contraire qu'il y a là une inexactitude causée par l'étonnement des premiers folkloristes (peu musiciens d'ailleurs) mis en présence d'échelles autres que le majeur et le mineur officiels, seuls modes reconnus

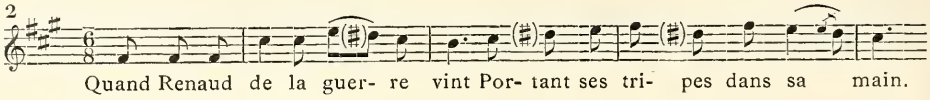
en leur temps, et dans lesquels il fallait faire entrer de force toute la musique. Je ne crains donc pas d'ajouter les accidents que je crois nécessaires pour rendre à la ligne mélodique sa pureté primitive, les inscrivant entre parenthèses.

1



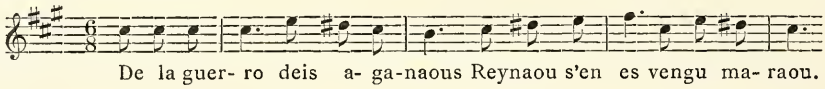
Cette autre version provient des environs de Vendôme :

2



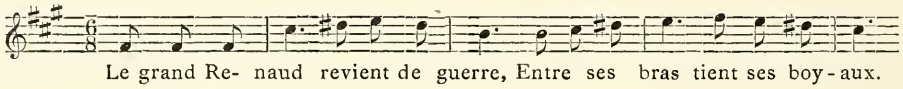
La troisième vient de bien plus loin : elle a été adressée des environs de Vence (Alpes-Maritimes). N'était l'altération de la première mesure, qui substitue la dominante à la tonique comme point de départ, nous la trouverions plus semblable encore que les précédentes au chant du choral allemand.

3



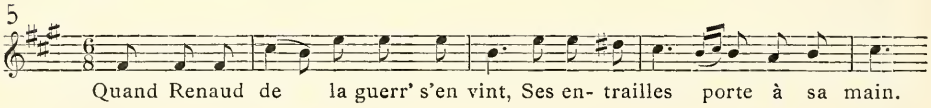
En Lorraine, dans les Vosges, on chante la formule suivante (*Mélusine*, 1878) :

4



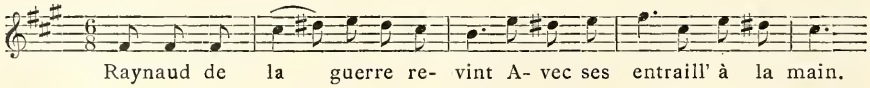
J'ai moi-même recueilli en Bresse la forme suivante ;

5



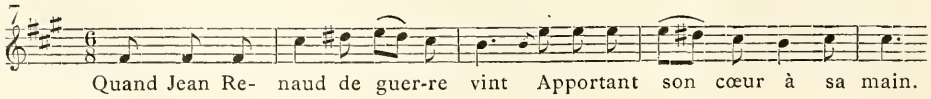
Et dans les Alpes françaises (Dauphiné, environ de Briançon), cette autre :

6

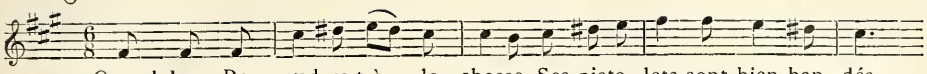


Enfin le plus récent recueil de chansons populaires françaises, celui que M. Achille Millien vient de consacrer au Nivernais, donne huit variantes de notre chanson, partagées en cinq types, dont deux offrent la forme initiale suivante, complétée par une seconde période tout à fait différente :

7



8

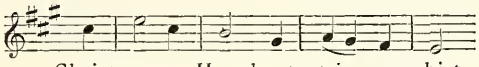


Quand Jean Re- naud va-t-à la chasse, Ses pisto- lets sont bien ban- dés,

En comparant ces huit fragments, récoltés dans toutes les parties de la France, avec l'ancienne notation allemande, nous constatons d'abord une similitude complète dans l'ensemble de la ligne mélodique, — et, si nous entrons dans le détail, nous observons parfois l'identité absolue. C'est ainsi que, prenant pour terme de comparaison le chant du choral, nous en retrouvons le premier vers identiquement reproduit dans les versions 6 (Dauphiné), 7 et 8 (Nivernais), et, avec une différence d'une seule note, dans les versions 2 (Vendôme) et 3 (Alpes-Maritimes) ; la forme caractéristique de la cadence descendante : *mi ré do si,* qui manquait à la version précédemment prise pour type, se trouve notamment être commune à la leçon allemande et à cinq mélodies françaises. — Continuant cette analyse en passant au second vers, nous trouvons la même identité entre le choral et la version française n° 3 (Alpes-Maritimes) et la différence d'une seule note avec les nos 1 (Blois), 2 (Vendôme), 6 (Dauphiné), 8 (Nivernais). Pour l'ensemble des deux vers, rapprochant du choral les versions 2 (Vendôme), 3 (Alpes-Maritimes), 6 (Dauphiné), 7 et 8 (Nivernais), nous trouvons, à deux ou trois notes près, la conformité absolument parfaite.

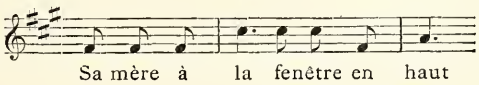
Etant donné que les mélodies conservées par la seule tradition subissent nécessairement des altérations qui, d'ordinaire, n'en laissent intactes que les parties initiales, celles-ci formant un thème en quelque sorte essentiel, n'avons-nous pas déjà de quoi être convaincus que le chant du choral traité par Bach et la mélodie populaire française ne sont qu'une seule et même chose ?

Poursuivons, et passons au troisième vers. Le voici dans le choral allemand :



Christ un-ser Herr heut tri- um-phirt

Ici, nos confrontations seront suivies d'un moins heureux effet. La version donnée précédemment pour type évoluait simplement, à cette place, sur les trois notes de l'accord parfait, *fa la do,* en s'arrêtant sur la tierce, et il est bien vrai que cette formule, tout autre que celle qu'on vient de lire, est reproduite dans la grande majorité des variantes :

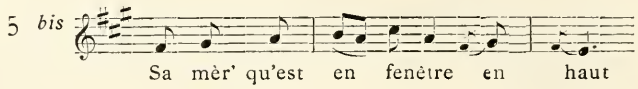


Sa mère à la fenêtre en haut

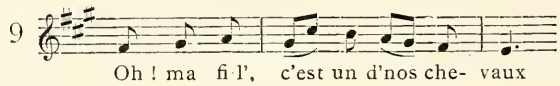
Cependant, examinons de près les documents. Qu'est-ce qui caractérise la ligne mélodique de ce troisième vers dans le choral ? C'est qu'elle se déroule sur un intervalle d'octave descendant de *mi* à *mi,* et s'arrêtant au grave sur cette dernière note placée un ton au-dessous

de la tonique, — cadence grégorienne ou antique s'il en fut jamais. Or, sans retrouver le dessin identique, nous allons voir plusieurs versions présenter ici le même caractère tonal, et, après une série d'inflexions qui peuvent être considérées comme une variation de ce dessin même, tomber sur la même cadence caractéristique.

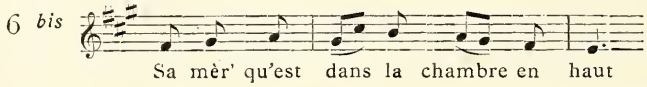
Voici d'abord une version bressane, suite de celle dont le commencement a été noté ci-dessus sous le n° 5 :



Autre version bressane, recueillie d'une autre bouche, et dont le commencement était autre :



Enfin voici, parfaitement identique à cette dernière, la suite de la version dauphinoise dont le début a fait l'objet de la citation n° 6 :

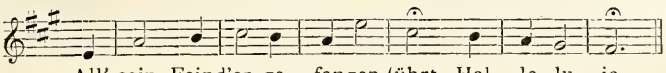


Cette version dauphinoise, que j'ai recueillie au fond d'une vallée du Briançonnais, à Cervières, de la bouche d'une vieille femme impotente, tout heureuse de communiquer pour les conserver à l'avenir les secrets de ces vieilles chansons qu'elle chantait avec joie au temps lointain de sa brillante jeunesse et qu'elle voyait avec peine dédaignées par les jeunes, nous offre donc, dans ses trois premiers vers, une conformité complète (à quelques notes près) avec le chant luthérien du XVIe siècle, deux fois traité par Jean-Sébastien Bach.

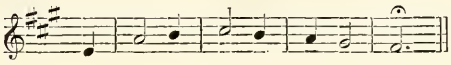
Reste le quatrième vers. Celui-ci, à ce qu'il semble au premier abord, ne nous fournira plus de rapprochements semblables aux précédents. D'où vient ce désaccord ? Du choral, très certainement. C'est lui qui, à cette place, ne nous présente plus qu'une forme altérée. En effet, tandis que jusqu'alors son chant avait suivi ponctuellement la coupe de la chanson française, avec ses vers régulièrement octosyllabiques, voici qu'il introduit les quatre syllabes d'un *Alleluia* intempestif, rompant complètement la régularité de la période. La musique devait nécessairement se ressentir de cette addition parasitaire ; aussi ne la reconnaissons-nous plus, ni ne retrouvons l'achèvement du chant familier de *Jean Renaud*.

Pourtant ne désespérons pas encore. Et d'abord ne peut-il pas se faire que nous découvrions la ligne mélodique authentique en élaguant les notes étrangères introduites par l'*Alleluia* ? Il me semble qu'il en

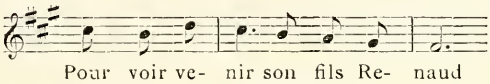
peut être ainsi. Voici, d'après le choral, quel est ce dernier membre de la phrase musicale :



Ce chant contient deux notes aiguës : *mi do*, présentées de façon bien peu naturelle : elles sont là, manifestement, par l'effet de l'allongement produit par les syllabes ajoutées. Observons en outre qu'elles sont encadrées par le même groupe de deux notes : *si la*, qu'on retrouve, identiques, avant et après. C'est là, n'en doutons pas, qu'est la soudure : étant donné que cette période contient quatre notes de trop, celles qu'il faut supprimer sont les deux notes situées au-dessus de l'échelle moyenne et l'un des groupes qui voisinent avec elles. Cette élimination faite, on obtient en définitive :



Si maintenant nous revenons à la formule finale de la version type de *Jean Renaud*, sans rien chercher d'autre, nous trouvons :



Donc, après un point de départ différent (trois notes), les deux versions se rejoignent bientôt et présentent, identiques, les cinq notes conduisant à la conclusion dernière de la mélodie.

Mais ce n'est pas tout. Cette dernière forme mélodique évoque à mon souvenir un autre chant populaire, plus vénérable qu'aucun des précédents par une ancienneté attestée par la notation. Il y a, dans le manuscrit fr. 12.744 de la Bibliothèque nationale, publié par Gaston Paris sous le titre de *Chansons du XVe siècle*, un couplet, commençant par ces vers :

J'ai vu la beauté ma mie
Enfermée en une tour,

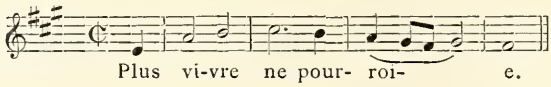
qui a inspiré au savant éditeur cette juste réflexion : « Les vers de cette chanson sont marqués au coin de la véritable poésie populaire. »

Par une malechance vraiment fâcheuse, ce morceau est un des deux seuls de tout le recueil dont la mélodie manque : sans doute celle-ci était si universellement connue au xve siècle (cela sans doute depuis longtemps) que le copiste aura jugé inutile de la transcrire, — comme s'il n'aurait pas dû penser aux folkloristes musicaux du xxe siècle, que sa négligence devait désoler !

Heureusement, un autre manuscrit a comblé cette lacune : c'est, toujours à la Bibliothèque nationale, le magnifique fr. 9346, dit

« manuscrit de Bayeux », dont la partie musicale, très intéressante, n'a pas encore été publiée en notation moderne. La même chanson s'y retrouve, plus complète encore, et non séparée de sa mélodie. Je lui ai fait place dans mon recueil de *Chants de la vieille France.*

Or, voici quelle en est la période finale :



C'est, à la seule différence du rythme (binaire d'une part, ternaire de l'autre) et d'un léger mélisme, identiquement le même dessin que celui qui termine le choral allemand : il n'y a pas une note qui diffère. Ce choral se trouve donc avoir des parties communes à la fois avec la plus célèbre de nos chansons populaires traditionnelles et avec la mélodie populaire française la plus ancienne peut-être qui ait été notée au moyen âge.

Vous voyez, mon cher confrère, que je n'exagérais rien en proclamant l'intérêt multiple de votre découverte.

Après ce qui vient d'être dit, je pense qu'il ne viendra à l'esprit d'aucune personne éclairée de soutenir que la mélodie allemande puisse être l'origine de la mélodie française, par la raison que celle-ci n'a été imprimée pour la première fois que trois cents ans après la date de 1560 désignée pour être celle du choral. Avec les documents provenant de la tradition orale, il faut renoncer à l'usage des règles (d'ailleurs si souvent fallacieuses) dont l'application est recommandée pour la critique des textes écrits. Mais vous l'avez rappelé vous-même : « On sait pertinemment que les paroles de divers chorals allemands ont été écrites sur des mélodies françaises, d'origine religieuse ou non. » En effet, les chorals, comme les psaumes français, ont presque toujours été écrits sur des « timbres », parfois très profanes quant aux origines. D'autre part, les emprunts faits par les auteurs des chorals allemands au répertoire mélodique du psautier français ne sont pas rares : Bach en fournirait, s'il le fallait, de nouveaux exemples, qu'on trouverait jusque dans ses *Passions.* Mais si ces auteurs pensèrent puiser dans un fonds musical d'essence religieuse, ils errèrent gravement, l'adaptation des mélodies originales aux textes du psautier n'étant qu'un premier état de leur acclimatation, et leur origine première étant, d'ordinaire, toute mondaine. Telle est la vérité, sans aucun doute, pour le cas qui nous occupe. Qui sait si l'on ne retrouvera pas quelque jour le timbre de *Jean Renaud* parmi ceux d'un psautier français, et si ce n'est pas par cet intermédiaire que notre mélodie populaire a passé en Allemagne, où lui était réservé l'honneur d'être harmonisée par Bach ? Une telle découverte, si jamais elle venait à se faire, compléterait fort à propos la vôtre et ne nous laisserait plus rien à désirer.

Croyez, mon cher confrère, à mes sentiments cordialement dévoués.

Julien Tiersot.

L'esthétique musicale dans le Chant liturgique

Conférence donnée à l'Institut Catholique de Paris (suite et fin).

En dirai-je autant de l'entente artistique qui doit nous faire goûter cette école oubliée ? Il faut malheureusement constater que beaucoup est encore à faire sur ce point.

On l'a entendu dans un congrès, dans un concert, — car maintenant le chant liturgique entre volontiers dans le domaine d'Euterpe, — et l'on est revenu charmé d'une exécution dont le programme était habilement choisi, les chanteurs soigneusement exercés. On l'a entendu en quelque chapelle à la mode, dans un salut, — ces saluts qui excédaient La Bruyère, — et l'âme en est ressortie plus pieuse, plus enfoncée dans une compréhension des idées du passé, un peu superficiellement peut-être, plus toutefois que de coutume.

Cependant, si l'on assiste à l'office liturgique, — grand'messe ou vêpres, — encore qu'il soit composé des mêmes éléments, on a ressenti une certaine impression de monotonie, de fatigue même. C'est sans doute que les exécutants étaient moins bons qu'ailleurs : comment en serait-il autrement avec les multiples exigences du service paroissial ?

C'est plus encore parce qu'on a cherché à *écouter* chanter, qu'à CHANTER *soi-même* les pièces que l'Église réserve au peuple chrétien. C'est surtout — et cela explique ce que je viens d'énoncer — parce qu'on a perdu, et pas encore recouvré, la compréhension de la liturgie et du chant qui l'accompagne.

Un mot qu'on raconte de Pie X résume merveilleusement la question : « Mais, Très Saint-Père, lui objecta quelque jour un prêtre romain, si l'Église défend tel et tel genre de musique, que faudra-t-il donc chanter pendant l'office ? — Mon fils, répondit le Pape, on ne chante pas pendant l'office, *on chante l'office.* » Je ne crains pas d'affirmer que là est la

vérité, pour préparer l'esprit à goûter le chant liturgique. Lorsque l'assemblée des fidèles a chanté à deux chœurs le *Kyrie eleison*, le *Gloria in excelsis*, répondu aux souhaits du célébrant par l'unanime *Amen* ou l'*Et cum spiritu tuo*, l'âme est disposée à entendre le soliste liturgiste dérouler les neumes de ses versets graduels, et à méditer sur les sentiments qu'inspire le texte sacré. Mais, tandis qu'en nos églises on laisse si souvent à quelques chantres gagés le soin de tout chanter, je ne m'étonne plus que les auditeurs trouvent le concert monotone ; c'est comme le serait un oratorio ou une cantate qu'on voudrait faire exécuter uniformément, duos ou solos, chœurs, quatuors, par deux ou trois personnes, réduisant l'orchestre à une simple réduction de piano.

Or, de même qu'autres sont les conditions matérielles réclamées par l'exécution d'un chœur ou celle d'un air, et différentes les impressions qu'un récitatif ou une marche nous feront éprouver, ainsi en est-il dans la mélodie liturgique. Autre est le genre d'un répons, autre celui d'une antienne, d'une hymne, d'une prose ; divers en sont les mouvements et la manière d'exécuter ; différents doivent en être les interprètes. A entendre chanter tel verset liturgique dans des conditions qui ne lui conviennent pas, j'éprouve la même impression qu'à l'audition d'un *aria* pour ténor ou soprano, qu'on aurait confié à une basse inhabile, en en retranchant toutes les nuances, en en changeant toutes les valeurs.

L'esthétique, en effet, amène le compositeur, pour des motifs de choix, à adopter tels ou tels procédés, à choisir tels ou tels moyens pour faire passer sa conception dans l'esprit des auditeurs. L'emploi de ces procédés — et c'est pourquoi il faut scrupuleusement en respecter l'ordre ou n'y toucher que pour des raisons amplement justifiées — est donc destiné à éveiller en nous des sensations plus ou moins définies.

En thèse générale, ce qui sera à la base, c'est l'union du mot et du son musical, de la syllabe et du chant. Non pas, toutefois, que la mélodie donnée à chaque mot doive faire image : c'est impossible. Mais que, matériellement, la place, le rôle des mots principaux, des syllabes prédominantes, soit transcrit dans la mélodie par quelque équivalence. Toutefois, il ne faut pas se rendre esclave du procédé : pourvu que les principaux accents du langage soient traduits par des accents mélodiques correspondants, tout est sauf. Et, en parlant d'accent, il ne faut pas avoir la hantise de ce que les grammairiens considèrent sous ce vocable ; souvent un accent tonique est annihilé par le voisin, par l'accent oratoire, par l'accent pathétique, par l'accent métrique, que sais-je ?

Le latin, sur ce point, est analogue à toute langue. Il ne faut pas, dit-on, être plus royaliste que le roi ; nous aurions mauvaise grâce à être plus difficiles en cette matière que les rythmiciens les plus habiles de l'antiquité grecque ou romaine.

Les personnes initiées aux mystères de la prosodie, de la quantité,

dans nos langues classiques, sont parfois rebutées, — je l'ai été tout le premier, au début de mes études grégoriennes, — parce que certaines syllabes considérées comme longues par le grammairien ont été traitées comme brèves par les chanteurs grégoriens, et *vice versa*. Bien mieux, il est certaines cadences où il est *de règle* que telle syllabe brève de sa nature soit enrichie d'une longue suite de notes, tandis qu'une autre ne tiendra qu'un seul temps musical.

On a cherché à se rendre compte du fait ; je l'ai entendu expliquer d'une façon simpliste : c'est que les moines du moyen âge ne savaient pas le latin !

Pardon ! ils le possédaient si bien qu'ils ont créé presque de toutes pièces, à côté de la poésie métrique, traitée par eux suivant la manière d'Horace ou de Virgile, le système de l'admirable versification tonique, qu'il n'est pas besoin de justifier ici. Mais il y a mieux. Nos compositeurs grégoriens, qui furent des lettrés instruits, nous en avons les preuves historiques, ont conservé à travers le moyen âge, et la délicatesse de l'accentuation antique, et les procédés des compositeurs gréco-romains.

Pas plus que le grégorianiste, un musicien grec ou romain de l'époque classique ne se préoccupait outre mesure des syllabes censément longues et brèves : elles n'étaient qu'une règle de grammairiens, une recherche de rhéteurs au parler élégant. L'accent tonique lui-même, qui régulièrement devrait ressortir dans la musique par une intensité d'expression, était parfois sacrifié dans les compositions les plus goûtées de l'art classique. A l'appui de ce que cette affirmation pourrait présenter d'extraordinaire, je répondrai par une citation dont on ne récusera pas le témoignage.

Denys d'Halicarnasse, le célèbre philosophe grec, consacre justement à ce sujet toute une section de son traité *Sur l'arrangement des mots*, rappelant que « ce sont les paroles qui sont subordonnées aux mélodies et non les mélodies aux paroles; parmi beaucoup d'autres exemples », c'est lui-même qui le dit, il cite la mélodie, bien connue de son temps, qu'Euripide, dans *Oreste*, met sur les lèvres d'Electre parlant au chœur :

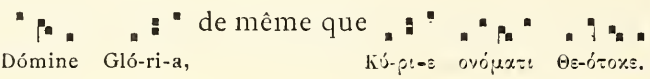
Σῖγα, σῖγα λευκὸν ; etc.

Le commentateur en dissèque la forme rythmique, faisant remarquer comment le compositeur a traité l'accent. Je ne vous rapporterai pas tout au long son analyse, de laquelle il conclut : « la même chose a lieu pour les durées. Le discours, en effet, ne viole les temps, ni d'un nom, ni d'une parole quelconque, et ne les change pas, mais garde aux syllabes brèves ou longues leur nature. Mais la diction rythmique et la musique les transforment, soit en les allongeant, soit en les abrégeant, de manière à intervertir souvent leurs qualités, car ce ne sont point les valeurs musicales que l'on règle sur les syllabes, mais les syllabes d'après ces valeurs. »

Si des Grecs nous passions aux Romains, nombreux sont les textes

que je pourrais vous apporter sur la matière, de tous les grammairiens, rhéteurs et rythmiciens. Je me permettrai de renvoyer les personnes qui s'intéressent à la question au tome XVI des *Notices et extraits des mss. de la Bibliothèque du Roi*, où Vincent en a traité tout en long, ou simplement, si vous le voulez bien, à mon ouvrage sur *les Origines du chant romain* [1], qui doit prochainement paraître. Mais je résume ici par ces mots de saint Augustin à propos d'un exemple qu'il donne sur cette question : « Le grammairien te reprendra, mais la règle musicale n'a pas à s'inquiéter qu'une syllabe soit abrégée ou allongée. La musique ne saurait se soumettre aux règles des grammairiens : *Musica non subiacet regulis Donati.* »

En présence de textes aussi clairs, ne nous étonnons donc plus d'entendre les compositeurs liturgiques latins, aussi bien d'ailleurs que les byzantins, mettre une seule note sur la syllabe accentuée de *Dómine, Glória*, Κύριε, Θεότοκε, et plusieurs sur la syllabe que les grammairiens qualifient d'*atone*. Pourquoi ? parce qu'il n'y a plus ici de langage parlé, mais du chant ; plus de grammaire, mais de la musique ; plus de règles de rhétorique, mais le sens artistique. Pourvu qu'en règle générale l'intensité reste à l'accent, — l'intensité, non pas la longueur, — tout est sauf, et l'on a pu chanter légitimement :



Loin d'être un barbarisme ou un solécisme musical du moyen âge, comme on l'a cru, c'est là, au contraire, un reste de la délicatesse de l'accent antique, qui affecte plus l'oreille lorsqu'il est marqué brièvement, mais intensivement, servant ainsi de point de repère à l'audition dans le déroulement des valeurs musicales.

*
* *

Passant aux raisons plus proprement musicales, nous serons arrêtés, dans notre excursion à travers l'esthétique de nos chants, par la tonalité, le rythme, les formes et les styles de composition.

La tonalité, ai-je besoin de le dire ? est celle de l'art antique. A notre époque, la musique gréco-romaine a été assez étudiée pour que nos oreilles puissent s'accoutumer facilement à des timbres, à des proportions acoustiques que les compositeurs modernes savent employer, ceux du moins qui savent bien leur métier. Nous connaissons tous de ces pièces contemporaines, lieds ou ballades, morceaux de chant ou d'orchestre, dans lesquels des musiciens comme M. Bourgault-Ducoudray, — le premier, je crois, qui ait employé ce procédé, — MM. Fauré, d'Indy et d'autres ont su se servir des gammes sans sensible, ou terminées sur la quinte ou la tierce.

Et tandis que les maîtres modernes savent employer ces gammes

1. Chez Picard, Paris, rue Bonaparte ; gr. in-8° de XII-307 pages.

en des pièces profanes, où elles apportent un charme piquant, il est curieux de constater que ceux qui devraient le mieux les connaître sont aussi les plus embarrassés : je veux dire les organistes, dans l'accompagnement du plain-chant.

Cet accompagnement, à quoi l'habitude de l'oreille ou l'inhabileté du chanteur nous oblige souvent, que de mal n'a-t-il pas fait, ne fait-il pas encore, au plain-chant! On l'a assez répété : le chant liturgique n'a pas été composé pour être accompagné. L'Église, héritière de la Synagogue, a rejeté comme elle, dès l'origine, l'emploi des instruments, et, pendant quinze siècles, ses chefs ont tenu bon contre l'assaut donné par les intrumentistes à la musique d'église. Ce n'est guère que vers le xve siècle qu'on voit les orgues s'introduire dans l'église, et encore leur rôle est-il d'abord très restreint. Quant à l'accompagnement du plain-chant, le siècle dernier seulement l'a vu naître.

Si nous nous voyons donc dans la nécessité de soutenir le chant liturgique par une harmonisation instrumentale, celle-ci devra respecter la forme originale de la mélodie à accompagner. Sous peine de la déformer, l'accompagnement ne devra chercher qu'à se faire oublier et, suivant le mot d'un critique éminent, à ne paraître que le tapis moelleux sur lequel une reine doit s'avancer.

On dira peut-être : soit, les compositeurs liturgiques ont entendu composer des mélodies à l'unisson sans aucun accompagnement; cependant, les anciens connaissaient les instruments? Sans doute, mais leur emploi n'était pas ce qu'il est devenu depuis. Les anciens, en fait d'harmonie, ne connaissaient que la tenue d'une note de temps en temps, avec, parfois, la résonance d'une quinte et d'une octave : quant à l'intensité de leur instrumentation, représentez-vous un chœur nombreux chantant à l'unisson, à l'octave, parfois aussi à la quinte, soutenu seulement d'une flûte à anche et de quelques cithares. Voilà tout l'accompagnement antique : il n'a pu guère influer, on en conviendra, en tant qu'harmonie, sur la forme de nos cantilènes liturgiques. Tel cependant que nous le connaissons, il peut servir à modeler une harmonisation discrète de la musique grégorienne : un tel accompagnement sera loin des bruyants et parfois barbares faux-bourdons, soutenus de toutes les trompettes de l'orgue, que nous entendons trop souvent.

Soit donc que nous l'envisagions dans son origine, dans son essence, dans son rapport avec les autres parties de l'art musical, ce qui caractérise le chant liturgique, c'est la discrétion.

Ni le chœur ni le soliste n'ont à donner d'éclats : la voix doit sortir toujours pure et sonore, mais sans expression bruyante. La seule alternance des chœurs et des solistes donnera à la phrase son volume suffisant; son expression sera celle du genre de texte à chanter : le chant grégorien est avant tout l'art du phrasé. Phrasé du texte dans les pièces syllabiques ou à peu près; union parfaite des sons vocalisés, dans les mélodies ornées.

Aussi ne sommes-nous pas surpris en lisant les éloges décernés aux plus habiles parmi les chanteurs romains du haut moyen âge. Des

diacres du IVe siècle comme des papes du IXe, on cite surtout la voix souple, l'habileté à chanter sur des sons variés, la douceur de l'expression, la science dans la manière d'exécuter la cantilène « douce comme le miel ».

Cette expression, en particulier, revient souvent dans les anciens écrits : c'est que la douceur est une autre marque de la mélodie grégorienne. Et si, parfois, nous lisons, dans un curieux latin, l'ordre d'employer des chanteurs *bene vociferati*, n'en concluez pas qu'il s'agit de morceaux à hurler, mais plutôt de choisir des chanteurs bien formés, dont la voix *porte bien*.

*
* *

D'ailleurs, cette douceur s'allie à merveille avec la souplesse mélodique que j'ai signalée tout à l'heure : elle est en même temps nécessitée par la souplesse du rythme.

A l'époque où nos mélodies chrétiennes se formèrent, il y avait bien longtemps que la musique métrique de la haute antiquité s'était transformée. A côté de pièces au rythme régulier, aux valeurs revenant dans un ordre schématique, nombreuses étaient les cantilènes où seul l'accent du phrasé était considéré comme le principal facteur du rythme : rythme prosaïque, ou oratoire, si l'on veut, dans lequel les valeurs, toujours brèves, et jamais subdivisées, s'enchaînent, sans périodicité absolue, à la manière de la prose.

Comment les premiers compositeurs chrétiens n'auraient-ils pas été séduits par cette forme ? Elle était indispensable aux récitatifs liturgiques ; les versets, réponses au célébrant, les psaumes, sont en prose. Toutes ces pièces appellent nécessairement, pour être pratiques et populaires, un rythme musical libre de toute entrave du mètre, et, s'il faut remonter jusqu'à la synagogue, nous retrouverons dans la cantillation juive, et la souplesse du rythme libre et toujours bref, et le chant sur des textes en prose, et la vocalise mélodique, tous éléments que les chantres romains n'ont eu qu'à exploiter, à adapter au génie latin.

Je viens de nommer la vocalise : c'est à la Judée, en effet, que le chant chrétien la doit. L'art des Grecs et des Romains l'ignorait : ils connaissaient soit le récitatif ou le rythme libre, soit la mélodie syllabique, composée de membres équivalents, ou à peu près, et se balançant dans une élégante eurythmie. Chez les Juifs et les Orientaux en général, nous ignorons si l'équivalence rythmique était connue ; à coup sûr, ils pratiquaient aussi le premier genre, qu'ils entremêlaient de vocalises parfois d'une étendue extrême, comme nous en trouvons dans les graduels gnostiques et les incantations magiques conservés par des papyrus du IIIe et du IVe siècle.

Cet art vocalique est peut-être, de toutes les parties de l'ancienne musique chrétienne, celle que notre mentalité moderne tend le moins

à s'assimiler. Elle n'a rien de comparable, en effet, avec l'air à roulades et les points d'orgue où les chanteurs du vieil opéra brodaient des fioritures d'ailleurs agréables, mais en elles-mêmes parfaitement ridicules. Loin d'être un moyen de montrer l'habileté de l'exécutant, les vocalises liturgiques sont un développement de la mélodie, destiné à parer le mot, l'idée, d'une manière plus solennelle, et à prédisposer le fidèle à la méditation sur le texte sacré. Comme le reste de la mélodie, la vocalise ignore ces temps subdivisés où se complaît l'art moderne : elle n'emploie que les temps brefs du reste de la mélodie, coupés de quelques tenues.

Les chrétiens des premiers siècles avaient un culte tout spécial de la vocalise. Les Pères du IVe siècle ou du Ve ont écrit sur elle les pages les plus curieuses. Ils avaient d'ailleurs à redresser les idées extravagantes qui circulaient sur ce sujet. Chanter sur telle voyelle, c'était se rendre favorable tel astre ; émettre les sept sons de la gamme vocalique avec les voyelles correspondantes, c'était s'assurer le concours des sept planètes correspondantes.

Saint Jérôme et saint Augustin, redressant les sens ridicules donnés à cette forme d'art hiératique, en font l'un des principaux symboles de l'amour de l'homme envers son Dieu. Comme celui qui travaille aux champs, à la moisson ou à la vendange chante sa joie par un *jubilus* sans fin, à plus forte raison doit-il en être ainsi dans l'expansion de notre joie religieuse.

Dieu est ineffable ; *ineffabilis* veut dire : qu'on ne peut nommer. Or, si on ne peut dignement le nommer et qu'on ne veuille le taire, que reste-t-il à faire, sinon de vocaliser? Ou bien encore, lorsque le lecteur, à la messe, déroule le solo du psaume en graduel, avec ses vocalises, que les fidèles écoutent, c'est comme le matelot en vigie, dans le brouillard ou dans la nuit, qui signale sa présence et la route à suivre par des mélodies de ce genre.

Voilà quelques pensées cueillies dans ces auteurs. Ne nous étonnons plus de voir la vocalise, le *jubilus*, en si grande faveur chez nos pères, et, quand le texte d'un chant orné, comme l'*alleluia*, amène à l'esprit quelque idée pastorale, elle se traduira sur les lèvres par l'imitation des chants sans paroles que modulent les bergers des montagnes.

Toutefois, en dehors d'un sens précis, la vocalise peut simplement, en elle-même, être employée comme ornement du langage chanté : c'était, et c'est encore son rôle, chez les Juifs. Cet ornement, sans doute, est digne, religieux, conçu de nature à éveiller chez nous des sentiments pieux, à élever notre âme : il ne faudrait pas toujours y voir une intention particulièrement expressive. Souvent, ce ne sont que des formules interchangeables, qui s'appliqueront à tous les versets d'un même psaume ou d'un psaume analogue. Ainsi, souvent, le chant vocalisé n'est-il qu'un récitatif orné, qui peut en conséquence s'appliquer à toutes sortes de versets. Cela explique pourquoi tant de graduels, tant de versets alléluiatiques, se déroulent sur les mêmes formules. Pour nos compositeurs liturgiques, il n'y avait pas plus d'inconvénient à

chanter sur les mêmes vocalises les versets ainsi exécutés, qu'à dire ceux-ci sur les tons extrêmement simples employés à vêpres. C'est une forme analogue à la strophe, dont on répète la mélodie sur toutes les strophes semblables : et d'ailleurs, il est bon de se rappeler que le graduel, même avec autant de vocalises, se composait primitivement parfois d'un psaume entier. Il n'est pas étonnant, de cette façon, que les formules de *jubilus* se retrouvent les mêmes à Pâques ou à la messe des morts, d'autant plus que le texte du graduel de cette messe n'a rien de désolant ni de funèbre, car il chante la gloire du juste, qui a passé, mais dont la mémoire demeurera éternellement.

Tels sont, avec l'alternance raisonnée des voix hautes et graves, des voix d'homme et d'enfant, les principaux procédés employés dans l'art liturgique, pour en constituer la beauté, le caractère artistique. Évidemment, il est nombre de détails que je ne saurais traiter aujourd'hui devant vous ; ils rentrent plutôt dans le programme que je développe en mes cours habituels de l'Institut catholique.

Toutefois, cet exposé succinct aura suffi, je pense, pour éclairer les points de l'esthétique grégorienne qui, de prime abord, nous intriguent le plus.

Chez beaucoup d'entre vous, ces considérations n'auront pu que fortifier, je ne crains pas d'employer ce mot, l'amour que vous portez à la liturgie et au chant qui lui est propre ; vous lui acquerrez, j'en suis sûr, les plus précieuses sympathies.

Amédée Gastoué.

Le « *Trésor d'Orphée* » de Francisque

(1600)

Le « Trésor d'Orphée », d'Antoine Francisque [1], est un autre de ces recueils pour luth, comme celui que nous avons examiné le mois dernier, et dont le contenu délectait les amateurs du XVIe et du XVIIe siècle.

L'intérêt de semblables livres n'est pas uniquement celui du caractère purement historique qu'ils tiennent dans la généalogie musicale, mais encore de la place qu'ils occupent dans la formation de la littérature pianistique.

On peut dire, en effet, que le luth tenait, vers l'an 1600, la même place que le piano de notre temps.

D'abord, on écrivit pour l'instrument des transcriptions et des arrangements de chansons ou de motets (certains motets de Palestrina ainsi « adaptés » sont parfois une chose des plus réjouissantes).

Puis ce fut tout un genre de compositions, de formes et de mouvements ordinairement empruntés à la danse, et dont le *Trésor d'Orphée* nous offre des spécimens prodigieusement intéressants.

Comme tous les livres semblables, il est écrit dans la curieuse *tablature de luth*, dont notre confrère M. H. Quittard a eu la patience de transcrire tant de pièces caractéristiques. (On sait que cette notation est alphabétique, écrite sur six lignes, avec, en haut, l'indication, par figures de notes, des valeurs employées. On en trouvera un fac-similé dans la réédition que nous annonçons.)

Cet ouvrage, de format in-4°, porte au frontispice une curieuse eau-forte représentant Apollon et les neuf sœurs jouant, qui d'un luth, qui d'un trombone, d'une lyre, d'un théorbe, d'un buccin, etc. Au titre :

1. Réédité en notation moderne, transcription pour piano, avec fac-similés de l'édition originale, par Henri Quittard, dans les publications de la Société internationale de Musique, chez L.-M. Fortin et Cie, Paris ; in-4° de 80 pages ; 5 fr.

LE TRÉSOR D'ORPHÉE,

LIVRE DE TABLATURE DE LVTH CONTENANT. VNE SVSANNE VN IOVR PLVSIEVRS FANTAISIES PRELVDES PASSE-*maises Gaillardes Pauanes d'Angieterre Pauane Espagnolle fin de Gaillarde suittes de Bransles tant à cordes aualées qu'austres. Voltes & Courantes.*

mises par

ANTOINE FRANCISQUE.

Ce titre dispense d'en dire plus long sur le contenu de l'ouvrage, précédé d'une dédicace aux formes excessivement emphatiques, comme c'était alors la mode, et qu'il faut lire, dans son langage extraordinaire.

La « Susanne un jour » annoncée par le titre est une chanson d'Orlande (Roland de Lassus), variée pour luth. Il est tel et tel prélude qui peuvent être « sonnés » sur l'orgue, et on ne retrouvera pas sans étonnement, en certaines *courantes*, telle écriture pianistique d'un trio de menuet de Beethoven, deux cents ans avant la lettre. Même sur la façon de comprendre et d'interpréter la tonalité grégorienne, encore plus ou moins suivie de ce temps-là, dans la musique profane, le *Trésor d'Orphée* n'est pas inutile, loin de là.

On ne peut que féliciter et remercier notre savant confrère M. Henri Quittard d'avoir réédité cet intéressant ouvrage.

Un Bibliophile.

NOTRE RÉPERTOIRE

Textes latins sur des chorals harmonisés par J.-S. Bach.

On sait ce qu'est le *choral* et son origine : une forme populaire de chant religieux, qui s'est développée en Allemagne à la fin du moyen âge. Le choral, bien que plus fréquemment écrit sur des textes en langue vulgaire, a revêtu aussi des paroles latines. Parfois, la même mélodie sert à des textes latins ou vulgaires très différents, absolument comme les chants d'hymnes liturgiques. Le choral primitif, d'ailleurs, dérive immédiatement du chant liturgique, lui faisant transformer ses valeurs en conservant sa ligne mélodique, et en y ajoutant quelques diminutions, ou subdivisions, du temps premier. Tout comme la mélodie de l'hymne, celle du choral est donc un *timbre*, qu'on peut transporter sur divers textes, pourvu qu'ils aient même versification.

Cela explique que, dès le moment où les chorals puissamment harmonisés par J.-S. Bach furent connus en France, les musiciens d'église eurent la pensée d'y adapter nos textes liturgiques les plus usuels. Un premier essai fut fait avec le *Tantum ergo*, vers 1850, mais avec une adaptation défectueuse, qui répétait certains mots mal à propos ; on l'exécute encore ainsi en un certain nombre d'églises sous le nom de « *Tantum* de Bach ».

D'autres adaptations, en général bien faites, parurent à l'ancienne librairie Repos (elles sont maintenant la propriété de l'éditeur Bornemann). Enfin, agissant avec plus de discernement dans le choix des airs et des textes, notre fondateur Ch. Bordes publia, dans la collection *Le chant populaire à l'église*, le petit recueil bien connu maintenant : *Douze textes au T. S. Sacrement, adaptés à des chorals d'origine catholique harmonisés par J.-S. Bach.* On y trouve un *Ave verum corpus*, six hymnes diverses, cinq *Tantum ergo*.

Ces pièces, empruntées en général aux cantates d'église, sont harmonisées pour les quatre voix du quatuor mixte. Elles sont à la portée des plus modestes chœurs. En les chantant, on s'efforcera de ne pas leur donner la ligne raide et sans éclat avec laquelle on interprète souvent les chorals ; mais le phrasé, l'accentuation, devront en être soigneuse-

ment conservés. Pour cela, il ne faut pas prendre ces chorals dans un mouvement *lento*, mais *andante*.

Une seconde question, dont la solution est facile, découle de la première. La beauté et la grandeur de plusieurs de ces pièces font regretter de ne pouvoir les interpréter telles qu'elles sont écrites, là où on ne peut chanter à quatre voix mixtes. Or, ce que j'ai dit de ces chorals, qui n'ont point été composés comme morceaux polyphones, mais sont des chants populaires harmonisés, indique tout le parti qu'on en peut tirer. Rien n'empêche de faire chanter à l'unisson le *cantus*, les autres parties formant l'harmonisation à l'orgue.

Ou bien, comme on le faisait souvent à l'époque ancienne, chanter la pièce à 2 voix, en prenant par exemple le dessus (chant) et la basse, ou toute autre partie, quand, bien entendu, il n'en résulte pas des croisements malencontreux ou des suites d'intervalles creux ou durs.

Un excellent moyen de bien faire ressortir ces chorals est de les alterner avec le chant liturgique, quand il s'agit d'hymnes (comme on le marque dans ce recueil). Pour les *Tantum ergo*, on obtient un excellent effet en faisant chanter la première strophe par le petit chœur, et la seconde à l'unisson par la foule, soutenue du grand orgue.

HENRY NOEL.

BIBLIOGRAPHIE

La « Cæcilia » de Strasbourg.

Il importe de signaler l'impulsion nouvelle donnée à la revue alsacienne de musique sacrée, la *Cæcilia.*

Il y a 25 ans, parallèlement au mouvement suscité en France par les travaux de Dom Pothier, et en Allemagne par les publications de Fr.-X. Witt continuant l'œuvre de Ch. Proske, M. Ch. Hamm fondait en Alsace une société de musique religieuse liturgique pour répondre aux besoins nouveaux ; cette société, qui prit le nom de *Cæcilia*, eut bientôt son organe qui porta le même nom. Cette revue prenait à tâche de mettre sous les yeux de ses lecteurs les résultats obtenus en Allemagne et les succès remportés en France.

D'abord dirigée par MM. Ch. Hamm et L. Lutz, elle rendit de grands services à la cause de la musique liturgique.

A la suite du grand congrès international de Strasbourg (16-19 août 1905), la *Cæcilia* prend conscience des nouvelles obligations qui lui sont imposées par la mission historique de l'Alsace. En plus du programme que doit suivre toute sérieuse revue de musique sacrée — programme tracé par le *Motu proprio* — et parce que l'Alsace est placée entre deux grandes nations, la *Cæcilia* veut aider et servir à la diffusion des idées de chacune chez sa voisine, répondre vraiment à la vocation de la toujours belle et chère Alsace. La revue a donc adopté une rédaction en *deux langues* : française et allemande, et ouvert ses colonnes à la collaboration des artistes des deux nations ; elle a elle-même indiqué son programme dans le premier numéro de 1906 :

a) Exposer et discuter en allemand et en français les principes de la musique sacrée.

b) Analyser et expliquer les formes de la musique sacrée (plain-chant, polyphonie vocale, orgue, etc.) au point de vue de l'art, de la liturgie, etc.

c) Donner l'exposé historique des développements successifs de la musique sacrée.

d) Appuyer ses théories par la publication de musique sacrée ancienne et moderne.

MM. Hamm et Lutz continuent à encourager la *Cæcilia,* et collaborent à son œuvre. La rédaction est maintenant confiée à M. le Dr Fr.-X. Mathias, organiste du grand orgue de la cathédrale de Strasbourg, et à M. J. Victori, maître de chapelle de la même cathédrale [1].

Ceux qui ont assisté au congrès de Strasbourg ont pu apprécier la haute valeur de ces sincères artistes ; d'abord dans les savantes conférences qu'ils ont prononcés au congrès, puis à la cathédrale, grâce à un programme historique de musique d'orgue admirablement choisi et exécuté, et des chœurs formés et dirigés avec une perfection peu commune. On peut donc espérer beaucoup d'hommes dont le

1. Nous apprenons au moment de mettre sous presse que le sympathique M. J. Victori étant nommé président diocésain de la société de Sainte-Cécile, a dû laisser à M. Mathias le principal soin de la rédaction.

dévouement n'a d'égaux que leur science et leur amour, lorsqu'ils consacrent tous leurs efforts au rétablissement du plain-chant et de la musique liturgique.

Voici les principales études publiées en 1906. Chacune est traduite *in extenso* ou au moins clairement résumée dans l'une des deux langues :

M. Victori, en une série d'articles intitulés *Les mélodies du Kyriale*, analyse les principaux chants déjà parus.

M. Mathias consacre une large place à l'interprétation rythmique et harmonique des mélodies liturgiques ; il étudie avec soin le rythme de l'accompagnement et son matériel harmonique qui doit être puisé dans la mélodie elle-même.

M. E. von Werrd publie une étude sur la tablature de l'orgue.

A la demande générale, la *Cæcilia* publie les principales conférences des congrès de Strasbourg et de Bâle. Le R. P. Dom Pothier figure avec un sujet traité au congrès de Strasbourg : *La catholicité du chant de l'Église Romaine.* Du Dr Wagner, qui fut la cheville ouvrière du même congrès : *Le plain-chant traditionnel et son exécution traditionnelle. — La notation des maîtres chanteurs au moyen âge*, travail de M. Paul Runge, présenté au congrès de Bâle.

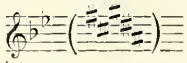
Puis diverses études de MM. Gastoué, Tony, etc., le compte rendu de l'assemblée générale de la *Cæcilia* à Schlettstadt, une bibliographie très soignée et un résumé des revues de musique sacrée étrangères. Le supplément musical contient 110 motets à 3 ou 4 voix d'hommes, tirés du répertoire du « Münster » de Strasbourg.

On ne peut que féliciter la *Cæcilia* de l'ardeur avec laquelle elle travaille à la réalisation du programme qu'elle s'est tracé. Le succès et la sympathie conquis par son innovation permettent d'en attendre de grands services, et une heureuse influence dans la restauration de la musique sacrée.

FÉLIX RAUGEL.

Dr F.-X. MATHIAS. — **Organum comitans ad Kyriale** (Accompagnement du *Kyriale* vatican). Grand in-4° de 116 et 8* pages, broché, 4 marks (5 francs) ; relié, 5 m. 50, (7 fr.) Pustet, Ratisbonne.

Le travail de l'excellent organiste alsacien, qui s'occupe par ailleurs de la *Cæcilia* dont notre collaborateur M. F. Raugel vient de parler, mérite mieux qu'une simple mention bibliographique.

Les lecteurs de la *Tribune* connaissent bien la valeur de M. Mathias, et aussi ses principes : ils sont conformes aux meilleures traditions, marqués au coin d'une artistique compréhension des formes grégoriennes. Tout au plus transcririons-nous autrement que l'auteur de très rares passages, dont l'interprétation est d'ailleurs susceptible de discussion. L'ouvrage est à la fois très pratique par son organisation et par les exemples qu'il fournit d'un bon style d'accompagnement. Certains chants usuels sont écrits avec deux armatures, de sorte qu'on peut les lire en les transposant sans difficulté à un demi-ton de distance ; par exemple : 

L'auteur a même poussé la précaution jusqu'à transcrire à nouveau certains chants dans une autre transposition, de sorte qu'avec deux transcriptions un organiste de force médiocre peut accompagner le même chant dans quatre tons différents, sans avoir à se préoccuper de la transposition. Nous citerons spécialement l'excellente manière dont M. Mathias harmonise les mélodies du 4e ton, sans détruire l'impression de la modalité grégorienne par l'emploi de notes ou d'accords que la formule tonale n'appelle pas. Les *Kyrie* et les antiennes pour l'aspersion sont suivis de quelques très courts postludes ou interludes destinés à accompagner la récitation *recto tono* des versets qu'on ne désire pas chanter.

En résumé, c'est un bon et remarquable travail, que toute personne s'occupant de plain-chant doit connaître.

R. P. NEMESIO OTAÑO, S. J. — **Œuvres diverses** (cantiques populaires) éditées dans le *Salterio sacro hispano*, sous la direction de Felipe Pedrell. Vidal Llimona y Boceta, Barcelone.

Nous sommes un peu en retard pour signaler les excellents cantiques populaires espagnols du P. Otaño, et qui font le plus grand honneur à ce compositeur. Nous avons particulièrement goûté deux *villancicos* (noëls) absolument ravissants, où le P. Otaño a su parfaitement mêler la grâce de la mélodie espagnole et la souplesse du chant grégorien avec une harmonie très moderne et très consciencieusement travaillée. Un cantique au Sacré-Cœur, *Corazón santo*, est traité dans un autre style : c'est un choral inspiré des formules de la prose de Pâques et très heureusement traité.

Ce sont là de bons modèles de chant religieux en langue vulgaire : ils sont édités par fascicules du prix de 1 et 1 50 peseta.

Jules Écorcheville. — **Corneille et la musique**, in-4° de 24 pages, avec fac-similé de musique et reproduction de gravures anciennes, 5 fr. net. M. Fortin et Cie, 6, Chaussée-d'Antin, Paris.

Très intéressante étude, comme sait les pousser à fond M. Écorcheville. Étudier les rapports que le poète du *Cid* eut avec la musique et ses sentiments sur ce sujet n'est point banal, mais fort captivant. L'essai récent d'une forme mélodramatique, par un compositeur moderne, M. Bruneau, donne de l'actualité à cette étude, très vivante et bourrée de faits curieux, citations et comptes rendus des exécutions du temps.

Boletin del Congreso de Música sagrada. Valladolid, Libreria religiosa de Andrés Martin.

Un congrès de musique sacrée va prochainement avoir lieu à Valladolid, organisé sous la présidence de l'archevêque et la direction de la Commission diocésaine de musique sacrée. Le Comité préparatoire a eu l'excellente idée de fonder ce Bulletin, qui paraîtra deux fois par mois, et donne tous les renseignements de nature à intéresser ou éclairer les amateurs de musique religieuse. Le congrès se tiendra les 26, 27 et 28 avril prochain.

VIENT DE PARAITRE :

Commune Sanctorum, conforme à l'édition vaticane, 0 70 pfenn. (1 fr.) ; **Kyriale parvum**, tiré de l'édition vaticane, broché, 0 30 pfenn. (0 40 cent.) ; relié, 0 50 pfenn. (0 65 cent.). Pustet, à Ratisbonne.

Voici encore une excellente reproduction du *Commune Sanctorum*, éditée par la maison Pustet. Le *Kyriale parvum* est un abrégé de l'*Ordinarium missae* complet, contenant seulement les chants les plus usités ou ceux qui sont le plus nécessaires au service paroissial ; on y a joint la manière de répondre aux oraisons, préfaces, etc.

LES REVUES : Articles à signaler :

Mercure musical et Bulletin français de la S. I. M., n° de janvier : Notes sur Lully, par Romain Rolland ; Le chant grégorien et la musique française, par Louis Laloy. — N° de février : Félicien David et les Saint-Simoniens, par J.-G. Prodhomme ; La musique dans les Sociétés savantes, par J. Écorcheville.

Revue musicale. — Février : Cours de M. Combarieu au Collège de France (la musique hébraïque et égyptienne).

Santa Cecilia, Turin. — Janvier : Codici sconosciuti (manuscrits ignorés), par Dom Alfred Martelli.

Kirchen Musik. Jahrbuch, du Dr Haberl, Ratisbonne (30e année). Der « Tractatus musicae scientiae » des Gobelinus Person, 1358-1421, par le prof. Müller, de Paderbonn.

Un souhait de bienvenue à la nouvelle revue italienne de musique sacrée *Psalterium*, paraissant au séminaire de Pérouse. A signaler dans le dernier numéro : Lo spirito della liturgia cattolica, par G. Guiraud ; Usi ed abusi, par R. Casimiri (article d'actualité en France comme outre-monts).

Publications de l'Abbaye Saint-Pierre de Solesmes

Qu'on peut demander en commission au Bureau d'Édition de la Schola Cantorum.

Les Bénédictins de Solesmes étant rentrés en possession de l'*ancien fonds d'éditions* de leur imprimerie *de Solesmes* (Sarthe), la maison Desclée a été autorisée à vendre ces publications, et nous sommes à même de les livrer désormais sur demande. On les trouvera énumérées ci-après.

Liber gradualis, édition de 1895. In-8° de 936 pages. — Broché, 4. 00.

Liber antiphonarius pro Vesperis et Completorio Officii Romani (*editio altera*). Vespéral Romain. Un volume in-8°. — Broché, 3. 00.

Liber antiphonarius pro Diurnis Horis juxta ritum Romanum (Antiphonaire diurnal *Romain*). Un vol. in-8°. — Broché, 6. 00.

Liber antiphonarius pro Diurnis Horis juxta ritum Monasticum (Antiphonaire *monastique*). — Un vol. in-8° de xx-1108 pages. — Broché, 6. 00.

Officium pro defunctis cum Exsequiarum ordine (Office des Morts, Messe, Absoutes, Funérailles ; texte complet avec le chant). In-8° de 86 pages. — Broché, 0. 60.

Liber responsorialis pro Festis I. Classis et Communi Sanctorum juxta Ritum Monasticum (matines, nocturnes). Un volume in-8° de 470 pages. — Broché, 4. 00.

Psalmus « Venite exultemus » per varios tonos cum Invitatoriis pro omnibus Officiis. In-8° de 64 pages. — Broché, 0. 75.

Cantus Officii nocturni. — In-8° de 102 pages. — Broché, 1. 25.

Officium et Missa in festis præcipuis cum cantu juxta Ritum Romanum (*Deuxième édition*). Un volume in-8° de 384 pages. — Broché, 3. 00.

Office complet noté, comprenant les Matines, les Laudes, les Petites Heures, la Messe, les Vêpres et les Complies des fêtes de l'Immaculée Conception, Épiphanie, Saint-Joseph, Pâques, Ascension, Pentecôte, Sacré-Cœur, Saint-Jean-Baptiste, SS. Apôtres Pierre et Paul, Assomption, Toussaint et Dédicace, selon le rite romain.

Officium et Missa in festo Corporis Christi cum Processione (Office du Saint-Sacrement selon le Bréviaire romain, Messe et Procession). 1 brochure in-18 de 76 pages. — Broché, 1. 00.

Hymni de tempore et de Sanctis, in textu antiquo et novo (Hymnaire romain et monastique). 1 volume in-8° de 250 pages. — Broché, 3. 00.

Chants des Hymnes, Antiennes et Répons brefs des petites heures (*Supplément au Paroissien Romain*). Un volume in-18 raisin de 104 pages. — Broché. 0.75.

Chants usuels en l'honneur du Saint-Sacrement et de la sainte Vierge. In-8° de 16 pages : 0. 20 ; la douzaine, 2 fr. ; le cent, *net* : 12. 00.

Hymne au Christ : *Regnavit Dominus*. 2 pages in-8°. L'ex. : 0. 05 ; la douzaine : 0. 50 ; le cent, *net* : 3. 00.

Chants en l'honneur du Sacré-Cœur. Hymnes : *Auctor beate sæculi. — Cor arca legem continens. — En ut superba criminum.* — Ant. : *O quantum in cruce.* — Versets : *Te laudamus Domine.* — 4 pages in-8°. L'ex. : 0.10 ; la douzaine : 1 fr. ; le cent, *net* : 6 fr.

Le Petit Office de la très sainte Vierge noté en plain-chant. In-8° de 92 pages. — Broché, 1. 00.

Strophes à la très sainte Vierge pour les âmes du Purgatoire, 2 pages in-8°. — L'ex. : 0. 05 ; la douzaine : 0. 50 ; le cent *net* : 3. 00.

Le Gérant : Rolland.

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Éditions de la Tribune de Saint-Gervais

	PRIX
Aubry (Pierre). *A propos de dictée musicale*	1 »
— *L'Idée religieuse dans la poésie lyrique et la musique française au moyen âge* (les épîtres farcies)	1 »
— *L'inspiration religieuse dans la poésie musicale en France, du moyen âge à la Révolution*	1 »
— *Le rôle du Chant liturgique et sa place dans la civilisation générale du moyen âge*	1 »
Bordes (Charles). *Du sort de la musique religieuse en France devant les lois actuelles*	0 50
— *Onze chansons du Languedoc*, recueillies et publiées à l'occasion du Congrès du Chant populaire de Montpellier	1 »
— *De l'opportunité de créer en France un théâtre d'application pour la reconstitution des anciens Opéras français des XVIIe et XVIIIe siècles*	0 50
Brenet (Michel). *La musique dans les couvents de femmes, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours*	1 »
— *La musique sacrée sous Louis XIV*	1 »
— *Un règlement pour les enfants de chœur de la chapelle de Versailles* (XVIIIe siècle)	0 50
— *Additions inédites de Dom Jumilhac à son traité de « La science et la pratique du plain-chant »* (1673)	5 »
— *La Musique dans les processions*	1 »
Castéra (René de). *Dix années d'action musicale religieuse* (1890-1900). *Les Chanteurs de Saint-Gervais. — La* Schola Cantorum	1 »
Cochin (Henry). *L'Ame flamande*	1 »
Durand (Georges). *Les orgues de la Cathédrale d'Amiens*	1 »
Gastoué (Amédée). *La tradition ancienne dans le Chant byzantin*	1 »
— *Mémoire de musicologie sacrée*	1 50
— *Cours théorique et pratique de plain-chant grégorien*	8 »
— *Le Mystère des Vierges sages et des Vierges folles*, drame liturgique du XIIe siècle, mi-provençal et mi-latin, publié avec la notation grégorienne, la traduction française et anglaise	1 »
Hallays (André). *Racine, poète lyrique*	0 75
D'Indy (Vincent). *De Bach à Beethoven*	0 75
— *Une école de musique répondant aux besoins modernes*	0 75
La Laurencie (Jean de). *Une maison de détention sous la Terreur* (l'hôtel des Bénédictins anglais)	1 »
Parisot (Dom J.). *La Musique orientale*	1 »
Pedrell (Felipe). *La Festa d'Elche, ou le drame liturgique : Le trépas et l'assomption de la Vierge*	1 50
Pie X (S. S.). *Motu proprio, en forme d'instruction sur la musique sacrée*	1 »
Pierre (Constant). *Notes inédites sur la musique de la Chapelle royale* (1532-1790)	1 »
Pirro (André). *Les Organistes français du XVIIe siècle* (Jean Titelouze, 1563-1633)	1 »
Sarto (Cardinal). *Lettre pastorale sur le Chant d'Église*	0 75
Tiersot (Julien). *Etudes musicales sur le XVIe siècle* (Elzéar Genet, dit Carpentras) *et la chanson " A l'ombre d'ung buissonet "*	1 »
Tinel (Edgar). *La musique figurée à l'Église*	0 75

ÉDITION MUTUELLE

En dépôt au bureau de la « Schola »

MUSIQUE DE CHAMBRE

René de Castéra. *Trio en* ré (pour piano, violon et violoncelle).
Victor Vreuls. *Trio en* ré *mineur* (pour piano, violon et violoncelle).

ORGUE

J. Ermend Bonnal. *Reflets solaires*, pièce pour orgue.
Pierre de Bréville. *Suite pour orgue* (Offertoire, Verset, Sortie).
Edmond de Polignac. *Robin m'aime*, piano et orgue.
Déodat de Séverac. *Suite pour orgue* (Prélude, Choral, Fantaisie pastorale, Finale).
Charles Tournemire. Pièce symphonique.

Tarif des Annonces

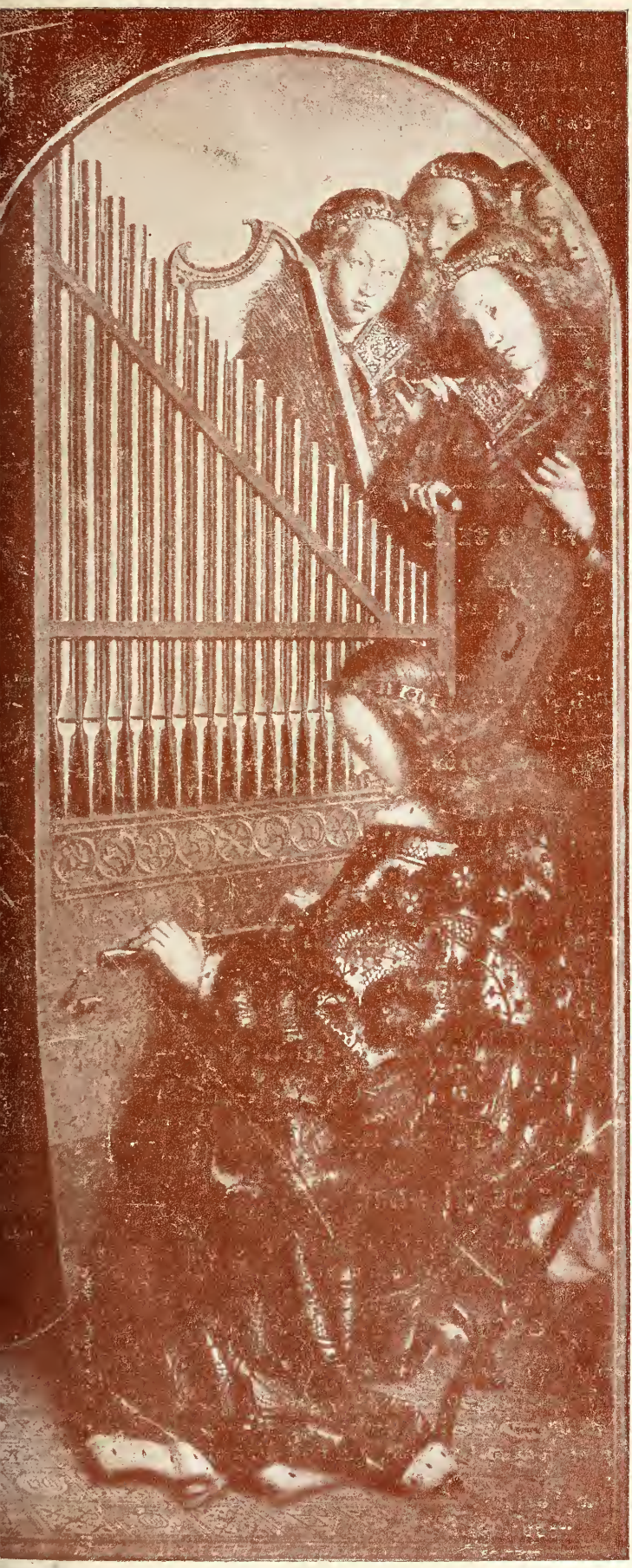
La ligne de 50 lettres environ. . . . . **1** franc **50**

PUBLICITÉ

La page.	**50**	francs
La 1/2 page	**30**	—
Le 1/4 de page	**18**	—
Le 1/8 de page	**12**	—

Conditions spéciales pour traités de 6 mois ou d'un an

S'adresser à M. HÉRELLE, 269, rue Saint-Jacques



La Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

TREIZIÈME ANNÉE — 1907

N° 4

AVRIL

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS

AVIS IMPORTANTS 1° Nous prions instamment nos abonnés ecclésiastiques, **professeurs de séminaires** ou autres, de nous indiquer au plus tôt leur **nouvelle adresse.**

2° Nous demandons à **l'Administration des Revues** faisant l'échange de la *Tribune de Saint-Gervais*, de rédiger l'adresse simplement au nom de : la Rédaction de la *Tribune de Saint-Gervais*, 269, rue Saint-Jacques, Paris, Ve.

3° MM. les Auteurs et Éditeurs qui désireront que les ouvrages publiés par eux soient l'objet d'un **compte rendu bibliographique**, sont priés d'en faire parvenir les exemplaires à la même adresse que ci-dessus. **Un numéro justificatif** leur sera adressé aussitôt le compte rendu publié.

Faute de ne pas tenir compte de ces avis, nos abonnés et amis ne pourraient être assurés du service de la Revue, pour la régularité duquel nous nous verrions obligés, à notre grand regret, de décliner toute responsabilité.

ÉDITION MUTUELLE

En dépôt au Bureau d'Édition de la SCHOLA CANTORUM

PIANO SEUL

Album pour enfants petits et grands.

Recueil de pièces de piano à deux et quatre mains de 130 pages de musique; ces pièces, destinées à initier la jeunesse a la musique moderne, ont été dans ce but écrites pour petites mains par les auteurs suivants : *I. Albeniz, M. Alquier, Ch. Bordes, G. Bret, P. de Bréville, R. de Castéra, P. Coindreau, A. Dupuis, H. Estienne, J. Gay, A. Groz, V. d'Indy, M. Labey, L. Pineau, A. Roussel, L. Saint-Requier, G. Samazeuilh, Bl. Selva, A. Sérieyx, D. de Séverac, F. de la Tombelle, Witkowsky.*

Couverture de *Maurice Denis*, gravée sur bois en trois couleurs par *J. Beltrand.*
Net . . . . . 10 »

I. Albeniz. *Iberia* (12 nouvelles " impressions " en 4 cahiers).
1er cahier : I. Évocation. — II. El Puerto. — III. Fête-Dieu à Séville. Net. 5 »
2e cahier : I. Triana — II. Almeria. — III. Rondeña. . . . . — 6 »
3e cahier : I. Albaicin. — II. El Polo. — III. Lavapies . . . . — 7 »

Charles Bordes. *Quatre Fantaisies rythmiques* (1891) . . . . . — 3 »
Caprice à cinq temps (1891). . . . . — 2.50

Marthe Ducourau. *Suite pour piano.* (Quatre pièces brèves sur des thèmes basques.)
Net . . . . . 3 »

César Franck. *Danse lente* (petite pièce très facile). . . . . Net. 1.50

Joseph Jongen. *Sérénade*, op. 19. . . . . — 3 »

Déodat de Séverac. *Le Chant de la Terre*, poème géorgique pour piano : Prologue. — I. Le Labour. — II. Les Semailles, intermezzo. — III. La Grêle. — IV. Les Moissons. Épilogue . . . . . — 5 »
En Languedoc. Suite de cinq pièces pour piano. — I. Vers le Mas en Fête. — — II. Sur l'Étang, le soir. — III. A cheval dans la prairie. — IV. Coin de cimetière au printemps. — V. Le Jour de la Foire, au Mas . . . . . — 8 »

MUSIQUE DE CHAMBRE

René de Castéra. *Trio en* ré (pour piano, violon et violoncelle).

Victor Vreuls. *Trio en* ré *mineur* (pour piano, violon et violoncelle).

ORGUE

J. Ermend Bonnal. *Reflets solaires*, pièce pour orgue.

Pierre de Bréville. *Suite pour orgue* (Offertoire, Verset, Sortie).

Edmond de Polignac. *Robin m'aime*, piano et orgue.

Déodat de Séverac. *Suite pour orgue* (Prélude, Choral, Fantaisie pastorale, Finale).

Charles Tournemire. Pièce symphonique.

Treizième Année | N° 4 | Avril 1907

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

BUREAUX : *269, rue Saint-Jacques, PARIS* (*V*e).

ABONNEMENTS :

Membres souscripteurs de la Société « Les Amis de la Schola » et Élèves de l'École. **6** fr.
Abonnement complet donnant droit aux suppléments. . . . . **10** fr.
Pour l'Étranger (Union postale), ajouter **1** fr.

SOMMAIRE

La plus ancienne méthode française de musique . . . . . Michel Brenet.
Un monument à Palestrina . . . . . La Rédaction
L'« O filii », ses origines, son auteur . . . . . A. Gastoué.
La crise de la musique d'église. . . . . La Rédaction.
Notes bibliographiques. . . . . Les Secrétaires.

LA

Plus ancienne Méthode française de musique

Réimpression de « l'Art, Science et pratique de plaine musique » avec introduction, et appendice,

PAR MICHEL BRENET.

INTRODUCTION.

Il est difficile de désigner avec quelques apparences de certitude la date à laquelle l'enseignement de la théorie musicale commença d'être donné en langue française. Pendant tout le moyen âge, le latin avait été l'idiome des écoles aussi bien que des églises, et sauf le petit abrégé élémentaire de l'art du déchant, que Coussemaker a publié d'après un manuscrit du XIIIe siècle [1], on ne cite aucun ouvrage didactique com-

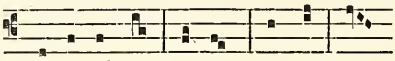
1. COUSSEMAKER, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, pp. 244-246.

posé en français avant le milieu du XVIe siècle. La tendance de l'humanisme n'était pas d'abandonner le latin et le grec, langues savantes, langues internationales, commodes autant que parfaites pour l'usage des érudits : on peut se souvenir que Glarean séjourna plusieurs années à Paris sans éprouver le besoin ni manifester la curiosité d'apprendre le français : lorsqu'il lui arrivait de vouloir passer de la conversation des gens doctes à celle d'un simple musicien, comme ce fut son cas vis-à-vis de Jean Mouton, il avait recours aux services d'un interprète [1].

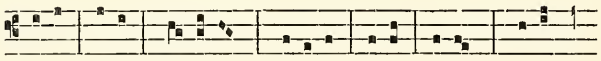
Le premier traité de musique en langue vulgaire ne fut donc pas un livre de haute science, mais bien de pure vulgarisation, un manuel scolaire. Nous croyons pouvoir le reconnaître dans le petit ouvrage que nous réimprimons aujourd'hui. Il en existe trois éditions, toutes trois sans nom d'auteur et sans date, et représentées chacune par un exemplaire unique. Nous désignons ces trois éditions par les chiffres I, II et III.

I.— L'Art Science et practique de plaine Musi- | que tressubtille proffitable et fami- | liere. Nouuellement composee en | francoys. Moyennant laquelle ung chascun pourra comprendre | practiquer et scauoir par soy mes- | mes et paruenir a grant congnois- | sance et perfection en ladicte Scien- | ce de Musique. ij. f. et de. [2].

Au-dessous de ce titre, au lieu de marque typographique, est noté un fragment de mélodie liturgique, qui n'est pas entièrement accompagnée de son texte, et qui se présente ainsi :



Saluator mun-di sal- ua nos [3].



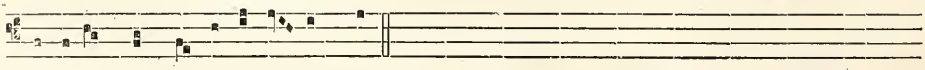
Le volume, petit in-8 gothique, comprend 20 feuillets non chiffrés. L'adresse, *in fine*, ne comporte pas de nom d'éditeur :

Cy finist lart et science de musicque imprimé nouuellement à Paris en la rue neufue Nostre-Dame à l'enseigne de l'escu de France.

1. Glarean, *Dodecachordon*, 1547, p. 320. — Le séjour de Glarean à Paris dura plus de quatre ans, de 1517 à 1522. Voyez O.-F. Fritzsche, *Glarean, sein Leben und seine Schriften*, Frauenfeld, 1890, in-8, p. 20 et suiv.

2. L'indication portée au titre ij. f. et de. est celle de l'étendue du volume, deux feuilles et demie, soit vingt feuillets petit in-8.

3. C'est le début d'une antique litanie, qu'il faut rectifier en avançant d'une note les syllabes de cet exemple :



Sal-uator mundi, salua nos omnes, etc.

Le seul exemplaire que nous connaissions de cette édition existe à la bibliothèque Sainte-Geneviève (V 1173, réserve). Il n'a été mentionné par aucun bibliographe, sauf par nous-même, qui en avons publié en 1890 une description sommaire et deux courts extraits [1]. Cet exemplaire est broché sous une couverture formée d'un fragment de missel noté du xve siècle, sur parchemin [2]. A l'intérieur de la couverture, deux anciens possesseurs du volume, Thierry de Parlant et Marin de Bergues, ont inscrit leurs noms. 23 feuillets manuscrits, ajoutés sous la même couverture, contiennent le *Magnificat* dans les huit tons et le psaume *In exitu*, « de octavo tono irregulari », entièrement notés ; la « règle du contrepoint », avec des portées préparées pour recevoir des exemples de musique, qui n'ont pas tous été inscrits ; et, au verso du dernier feuillet, des recettes pour le broyage des couleurs.

L'adresse « rue Neuve Notre-Dame, à l'écu de France », peut fixer le nom de l'imprimeur, et presque exactement la date de l'impression. On sait, en effet, que cette adresse était celle où exerçait en l'année 1502 la veuve de Jehan Trepperel [3]. A cette époque, Gaspard Philippe, dont nous allons trouver le nom sur l'édition 2 du même ouvrage, demeurait encore rue de la Harpe, aux Trois-Pigeons. Il ne se transporta que plus tard à l'enseigne des Deux-Dauphins couronnés, rue Saint-Jacques, qu'il quitta vers 1516, pour aller se fixer à Bordeaux [4]. Il faut donc placer après 1502 et avant 1516 la date de publication de son édition, que nous numérotons sous le chiffre II.

II. — Lart science et praticque de plaine musique | tresutile profitable et familiere nouuellement cōpo- | see en francoys moyennant laquelle ung chascū po- | ra coprendre pratiquer et sauoir p. soy mesmes et puenir | a grant congnoissāce et pfectiō en lad. sciēce de musique.

Au-dessous de ces cinq lignes se place la grande marque typographique de Gaspard Philippe : au milieu, un chêne aux branches duquel est suspendu un écu contenant le chiffre du libraire, dont le nom est inscrit en entier sur une banderole enroulée au-dessus des racines ; à droite et à gauche, les figures affrontées de deux dauphins couronnés.

L'adresse est *in fine* : « Imprime a Paris par Gaspard Philippe demourant en la rue Sainct iaques aux deux daulphins couronnes au dessoubz Sainct Yues. »

1. V. notre article publié dans les *Archives historiques, artistiques et littéraires*, première année, 1889-1890, pp. 167-169, et le *Quellen Lexikon* de Rob. Eitner, tome II, p. 415.

2. On y reconnaît l'Offertoire *Jubilate Deo omnis terra* et la Communion *Ab occultis meis munda me, Domine*, de la Feria II. post Dom. IV in Quadragesima.

3. Ed. Fournier, *Histoire des enseignes de Paris*, 1884, p. 169.

4. Ed. Fournier, p. 172. — Silvestre, *Marques typographiques... des libraires et imprimeurs qui ont exercé en France*, Paris, 1853, tome I, n° 111. — Ph. Renouard, *Imprimeurs parisiens...* Paris, 1898, p. 297 et 410. — A. Claudin, *Liste chronologique des imprimeurs parisiens*, dans le *Bulletin du Bibliophile*, année 1901, p. 323.

Comme l'édition I, celle-ci forme un volume in-8, de même format et de même impression, contenant 20 feuillets non chiffrés.

Le seul exemplaire connu de cette édition est celui qui, après avoir appartenu à Méon et au baron Jérôme Pichon, a été acquis, lors de la vente de la bibliothèque de ce dernier, par la bibliothèque du Conservatoire de musique [1]. Il a été deux fois mentionné par Brunet [2] et figure sous le n° 529, avec un fac-similé de son titre, dans le catalogue de la bibliothèque du baron Pichon [3]. C'est d'après cet exemplaire que M. Weckerlin a donné dans son volume intitulé *Dernier Musiciana*, une réimpression sensiblement rajeunie du texte du traité, sans aucun des exemples notés ni des figures qui en font partie [4].

III. — Lart science et practique de Plaine Musique tresutile | profitable et familiere nouuellement co- | posée en francoys : Moyennant laquelle ung chascun pourra comprendre, practi- | quer et scauoir par soy mesmes et par- | uenir a grand cognoissance et perfection en ladicte Musique.

Au-dessous de ce titre, qui est imprimé en noir et rouge, sont reproduites en guise de marque typographique les deux portées de plainchant qui figuraient au feuillet de titre de l'édition I ; mais le texte en est complété sous la seconde portée, et se lit : « Saluator mu[n]di salua nos o[mn]es. S[an]cta Dei genitrix se[m]p[er] v[ir]go maria. »

Le tout est encadré de figures diverses, guirlandes, oiseaux, enfants nus, etc. L'adresse est *in fine* : « Cy finissent les reigles de Musique imprimees nouuellement à Lyon cheux Iacques Moderne. » Au-dessous, une fleur de lis rouge.

Le seul exemplaire connu de cette édition faisait partie de la collection Coste [5] et appartient aujourd'hui à la bibliothèque de la ville de Lyon [6]. Sa date de publication doit être placée entre 1527 et 1557, époque assignée à l'exercice de la profession d'imprimeur par Jacques Moderne [7].

Le fait que dans cet exemplaire le traité est suivi d'un livre noté de douze messes de même format, mêmes caractères, même frontispice,

1. L'exemplaire, dans une charmante reliure de Trautz-Bauzonnet, a atteint à cette vente le prix de 600 francs. Peu de mois après en avoir fait l'acquisition, M. Weckerlin a bien voulu sortir un instant le précieux volume de l'armoire qui contient la « Réserve » de la bibliothèque du Conservatoire de musique, et nous en laisser contempler, dans ses mains, la reliure et le feuillet de titre.

2. Brunet, *Manuel du libraire*, t. I, p. 517, et *Supplément*, t. I, p. 70.

3. Catalogue de la bibliothèque de feu M. le baron Jérôme Pichon... Première partie... Paris, 1897, gr. in-8, p. 155.

4. Weckerlin, *Dernier Musiciana*, Paris, 1899, in-12, pp. 165-199, avec fac-similé du titre

5. Vingtrinier, *Catalogue de la bibliothèque lyonnaise de M. Coste*, Lyon, 1853, n° 1944. — Brunet, *Manuel du libraire*, t. I, p. 517.

6. M Auguste Ehrhard, professeur à la Faculté des lettres de Lyon, a eu l'extrême obligeance de l'y examiner et de nous en donner la description.

7. Vingtrinier, *Histoire de l'imprimerie à Lyon*, Lyon, 1894, p. 151.

mais daté *in fine* de 1557 [1], doit selon toute apparence fixer à la même époque cette réimpression lyonnaise du petit livre précédemment publié à Paris.

Fétis, s'appuyant, sans le citer, sur un article de Roquefort inséré dans la *Biographie universelle*, attribuait à l'imprimeur Nicolas Duchemin la publication d'un traité intitulé : « L'Art, science et pratique de plaine musique et de l'institution musicale, très utile, profitable et familiere », Paris, 1556 [2]. Cette indication paraît résulter d'une confusion avec le titre de l'*Institution musicale* de Claude Martin, publiée en effet par Duchemin en 1556 [3].

Malgré toutes les analogies dans le sujet, le plan, les figures, les exemples notés, qui se font remarquer en comparant *l'Art, science et pratique de plaine musique* avec les écrits similaires publiés à la même époque, le petit traité français n'est point la traduction d'un livre scolaire latin, mais bien un ouvrage original. Ainsi qu'il ressort d'un passage du chapitre III, son auteur avait l'intention de le continuer par une seconde partie, traitant du contrepoint, et une troisième, des « choses faites ». La disproportion qui existe entre les longs développements du « prohesme », ou préface, et les courtes dimensions du traité lui-même, aurait été annulée par la présence de ces deux autres parties, qui ne nous sont pas parvenues, et n'ont peut-être été jamais écrites ou publiées.

Le « prohesme » et la « diffinition » qui s'y enchaîne sont consacrés, selon l'usage du temps, à l'éloge de la musique, et rassemblent dans un ordre arbitraire, ou plutôt sans aucun ordre, presque toutes les légendes païennes, bibliques et chrétiennes de l'antiquité et du moyen âge, que les théoriciens et les compositeurs ne se lassèrent point de répéter, en faveur de leur art, dans leurs traités ou dans leurs dédicaces, jusqu'à la fin du XVIe siècle. Elles sont ici rapportées en un langage imagé, qui n'est nullement dépourvu d'attrait, et dont quelques passages sont reproduits mot pour mot en d'autres discours semblables : nous le démontrerons en appendice, par un extrait du livre de Guillaume Telin, de 1533, et nous rapporterons en même temps d'autres fragments, antérieurs ceux-là, et auxquels l'auteur anonyme de *l'Art, science et pratique de plaine musique* avait lui-même puisé.

Après le « prohesme » se place la figure gravée de la main guidonienne et le tableau des muances, qui étaient alors le fondement de tout

1. MISSE SO | LENNES | CANTUS MISSARUM | *que in festis principalio-* | *ribus celebrantur... Lugduni apud Jacobum Modernum, Anno Domini Mil* CCCCC. L. VII. (Communication de M. Auguste Ehrhard.)

2. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, t. III, p. 68, art. Duchemin.

3. INSTITVTION MVSICALE | non moins breve qve facile | suffisante pour apprendre à chanter ce qui ha cours au iour d'huy entre les | Musiciens : extraicte de la premiere partie des Elemens de | Musique Practique de Claude Martin, et | par luy mesmes abrégée. | De l'imprimerie de Nicolas Du Chemin, à l'enseigne du Gryphon | d'argent, rue S. Jean de Latran, à Paris. 1556. — In-8 obl. de 8 ff. impr. à 2 col. — (Bibl. Nat. V. 1797 rés.). — Fétis, à l'art. Martin, t. V, p. 474, a donné ce titre d'une façon légèrement inexacte.

l'enseignement musical, et que l'auteur explique en six chapitres, concernant : I, la *main* ; — II, les *lettres* (par lesquelles sont désignés les degrés de l'échelle) ; — III, les *voix* (ou syllabes de la solmisation) ; — IV, les *déductions* (hexacordes) ; — V, les *muances* (passage d'un hexacorde à l'hexacorde voisin) ; — VI, les *disjointes*. Le livre se termine par « trois petites règles », classiques à cette époque, et qui concernent l'égalité de durée des notes dans le plain-chant, le placement des syllabes du texte sous les notes de la mélodie, et la muance par *b* carre ou par *b* mol selon le sens de la mélodie.

Dans la réimpression des textes, nous respecterons scrupuleusement l'orthographe des originaux, en nous permettant seulement de suppléer parfois à l'absence de ponctuation. Lorsque nous compléterons des abréviations, nos additions seront placées entre crochets. Nous placerons en appendice les notes de quelque étendue, ainsi que les documents qu'il nous paraît utile ou curieux de pouvoir confronter avec les passages analogues de *l'Art, science et pratique de plaine musique.*

L'ART, SCIENCE ET PRATIQUE DE PLAINE MUSIQUE.
LE PROHESME.

Affin qu'ung chascun puisse praticquer et prouffiter par soy mesmes sans aucun maistre en la tres excellente delectable et armonieuse science de musique, laquelle est nouuellement composee en brief stille et langaige. Car la science est tant excellente, louable, et de tant nobles et dignes personnages ex [h] aulsee et recommandée, Que si tresriche tresor ne doit estre celé ne mis en oubliance, mais doit estre sa rethorique sceue et sa pratique visitee en tous langaiges, climatz, nations et regions. Car ceux [là] sont bien heureux qui tel art sçavent et enseignent, comme il apert par le psalmiste disant *Beat* [us] *populus qui scit jubilatione* [m]. Par musique Dieu est honnoré, décoré, servy et loué ¶. Musicque donc est louenge de Dieu, la joye de paradis, l'office des anges, la resonance de l'air, la voix de l'eglise, l'appaisement des enfans, le soulas des ames et le tourment des diables et comme il est escript au livre de l'echiquier amoureux[1], Il n'est quelque rien de recommandation soit divine, humaine, celeste, elementaire, spirituelle, corporelle, naturelle ou artificielle, en quoy la tres amoureuse consonance de musique ne soit imprimee, emprainte et proporcionnée. Musicque donc est dame des sciences, plaisante à l'oye [ouïe], délectable à l'entendement et resiouissant les desolez, confortant les oppressez, reprimant les malicieulx, et confondant les envieulx, resueillant les endormis et endormant les esueillez. C'est celle qui selon les poetes feist clorre les cent yeulx [d'] Argus, qui [fol. 2] edifia les murs de Thebes, enchanta les gens Ulixes [d'Ulysse] et ouvrit les portes d'enfer. Musique comme dit Aristote est plaine d'une delectation naturelle, par laquelle elle complaist aux gens de toutes meurs, aages et conditions. ¶ Sans musique, dist Ysidore, nulle doctrine n'est parfaicte. Musique, dist Macrobeus, est celle par qui toutes creatures sont prinses et vaincues : Les licornes au chant de la pucelle. Les serpens au son de l'enchanteur. ¶ Les daulphins au bruit des chalemelles. Les oyseaulx au son des sifflemens des hommes. Les mariniers à la voix des seraines, et l'ennemy au son de la harpe.

¶ Musicque, dist Boece, adoulcist la fureur des tirans. Elle anime gens d'armes en bataille. Et n'est rien si vallable pour esmouuoir couraiges que la doulce resonance

1. V. Appendice, note 1.

de musicque et instrumens musicaulx. Et pour ce les dieux, les philosophes, et prophetes, empereurs, roys, ducz, contes, et plusieurs aultres seigneurs ont honoré cette science praticque et incorporee. C'estoyt anciennement autant de deshonneur aux nobles et confusion de non sçavoir chanter que non sçavoir escripre ne lyre, ne parler latin. Et pour ce le dieu Pan mist en avant le son des chalemeles. Le dieu Mercure fut le premier tetracorde. Et le sage Apollo fut bon cythariste. Asclipiat [Asclépiade] le tresexpert medecin guarist ung frenastique au son des simphones. Arion fist tant par son chanp que le daulphin nageant en mer le porta a port de salut. David au son de sa harpe souuenteffois dechassa hors du roy Saül [fol. 2 v°] le mauuais esperit qui le trauailloit. Et le tressainct prophette Elisee par doulces modulations recouura l'esperit de prophette. Le roy Charlemaigne apella les plus exquis musiciens du monde pour apprendre aux françoys les tresdeuot art et science de bien chanter. Le roy Robert de France composa et mist en plain chant sequences respons et antiennes qui maintenant se chantent en l'eglise. Sainct Gregoire fut inuenteur des conjointes et [de] plusieurs chantz tresdeuotz qui encores sont en usaige. Sainct Augustin escript six liures de musique aucuns traitans de sillabes rimes. Autres de qualitez de longues et briefues. Consorinus composa les accentz, et le duc Charles de Bourgongne amoureux de ceste science mist par escript plusieurs chansons. Musicque est auiourd'huy le decorement des chapelles des princes, et l'esiouyssement des autres nobles cueurs. Se elle florist bruyt et prospere maintenant en plusieurs prouinces, ame ne s'en doit esbahir. Dès le premier aage du monde elle estoit en cours et en estre, car Tubal le filz de Lameth en fut le premier inventeur. Celuy congnoissant en esperit que en ceste mondaine fabrique deffineroit par eaue et par feu affin de preserver son art entailla son invention de deux coullonnes. L'une en marbre et l'autre de terre qui furent apres le deluge moult precieusement gardez [1] et depuis fut la science augmentee par egiptiens et greg[e]ois qui se disent reperteurs de science comme Euclides, Ptolemeus, Orpheus, et plusieurs autres. Pitha[go]ras fut reparateur des consonantes proportionnees, et pour [pl. 3] ce que musique traicte de consonance proportionnee elle prent ses principes et demonstrations partie en arismetique qui determine de nombre et partie en géometrie qui determine de mesure. Pourtant Pithagoras tres cher philosophe voulant toutes choses p[ro]uuer et examiner par geometrie, pensa beaucoup comment il pourroyt aprofundir ceste science dont il avoit aucuns principes. Et ainsi quil pleut à la diuine prouidence reueller les secretz de cest art et science. Il approcha d'une forge estant sur l'eaue et o[u]yt la resonance de cinq marteaulx dont les quattre faisoient merveilleuse armonye et procedoyent de la pesanteur desditz marteaulx tressubtillement proportionnez. Le Ve Martel estoit separé des aultres par sa dissonance, les quattres qui estoyent ensemble de poix faisoient admirables acordz. Et selon que dist maistre Jehan de Molinet à l'ayde des marteaulx furent trouuees les consonances par Pithagoras, il y a pres de deux mille ans [2], et demis interualles et espaces medians entre les consonances les tons et les demi tons ont esté quis par soing et labeur de gens de grant speculation : Car iaçoit ce que ceulx qui ont seullement la praticque de cest art ne facent quelqu'estime de sa rethorique, touteffoys n'est-il riens plus difficile en inuention ne plus facille en aprehention, et ne faitz doubte, se musicque estoit separée de la memoire des hommes, sans quelque ayde des escripuans d'escripture, ne de lecture, ceulx qui maintenant sont les plus expers ne sçauroient en ung an accorder le *re. A. ut.* Car le iuste ton en fut si dang [fol. 3 v°] ereux a trouuer que voix humaine n'y a peu suffire. Mais il a fallu recourre aux instrumens musyquaux à ce propices. Et di[s]ent aulcuns organistes qu'entre ut et ré ilz trouverent plus de XL diuersitez de consonances. Pour abreger donc en recolection des dictz precedens, entre les sept ars liberaux n'est science plus spirituelle que musicque. C'est l'amorce de la gloyre future, vif ymaige et similitude de liesse pardurable qui proprement se peult acomparer à toutes graces, vertus, nobles et excellens person-

1. V. Appendice, note 2.
2. V. Appendice, note 3.

naiges ; pour ce, les quatre consonances que Pitagoras trouva sur l'eaue au son des quattre marteaulx se pouoyent figurer à l'homme vertueux qui au son des quattre vertus cardinalles trouva sur l'eaue de contrition le supernelfabricateur geniteur de vraye musicque, duquel il est escript *Vox Domini super aquas*, car il est vray unisson, seul prince des consonances, premier lettre de la game selon l'ordre des anciens, ce cercle rond est maieur parfaict en toutes ses figures, et qui licitement peult dire *Ego sum alpha et oo*, etc.

¶ Cy finist le proesme.

(*A suivre.*)

UN MONUMENT A PALESTRINA

Depuis que l'art du XVIe siècle trouve une faveur grandissante parmi nos contemporains, le nom de Pierluigi de Palestrina n'est plus seulement cité comme celui d'un ancêtre vénérable... et peu connu ; mais l'artiste et l'œuvre sont devenus aimés et admirés de plus en plus,

On élève des monuments à beaucoup de musiciens modernes : pourquoi le « prince de la musique » n'aurait-il point le sien ? C'est ce que se sont demandé des concitoyens du grand maître. D'ores et déjà un comité central s'est fondé, à Rome, dans le but de promouvoir l'érection d'un monument à Pierluigi dans la ville où il naquit voici bientôt quatre siècles, devant la cathédrale où germèrent ses premières inspirations.

Ce comité, qui a pour président M. le prince Luigi Barberini, et pour secrétaire Mgr le professeur Joseph Cascioli, veut faire de cette idée une œuvre absolument internationale, témoignage de l'estime universelle dans laquelle les musiciens de toute nation tiennent l'art si pur et si profond de Palestrina.

Nous serons heureux d'associer *la Tribune* à ce projet intéressant, et nous tiendrons nos lecteurs au courant de sa réalisation.

L'*O filii,* ses origines, son auteur.

Parmi les cantiques populaires plus ou moins dépendant de la mélodie liturgique, le plus célèbre peut-être est l'*O filii*, dont les fidèles aiment à entendre résonner les accents sous les voûtes des églises de France.

C'est, par excellence, le chant populaire des fêtes pascales dans nos contrées. En dépit de sa langue pauvre, de sa versification incorrecte, — si même on peut lui donner le nom de versification, — sa musique lui a valu la faveur générale, à cause sans doute de sa forme essentiellement populaire.

Depuis quelques années il semble que la fortune singulière de l'*O filii* ait particulièrement tenté les recherches des érudits de la philologie ou de la musique. Ce chant posait une question intéressante : une origine absolument inconnue, en tout cas une histoire complètement obscure, contrastaient avec la grande vogue dont il a joui depuis plus de deux siècles. De nombreux chants populaires traditionnels ont été mis sur le même air; des cantiques, dans les anciens recueils, s'exécutent sur le même timbre, et je n'énumérerai pas les pièces d'orgue écrites sur ses thèmes depuis l'époque de Louis XIV.

En 1894, M. le chanoine Ulysse Chevalier, publiant[1] le texte communément reçu, faisait précéder ce cantique de la mention : *XIVe siècle?* indiquant ainsi que si la forme générale pouvait le faire remonter à cette époque, son origine était cependant douteuse. Quelques années plus tard, remarquant sans doute que ce chant n'apparaît guère qu'au XVIIIe siècle dans les livres d'église, le même auteur ne faisait suivre l'incipit de l'*O filii* d'aucune mention relative à son âge[2].

La question d'origine de cette pièce populaire a depuis fait l'objet d'études diverses, dont les auteurs ont parfois travaillé à l'insu les uns des autres ; l'ensemble de ces recherches permet de fixer la question et d'élucider les obscurités dont elle était environnée. Le texte authentique et l'origine de l'*O filii* sont désormais acquis à la musicologie liturgique.

1. *Poésie liturgique traditionnelle de l'Église catholique en Occident,* Tournai.
2. *Repertorium hymnologicum*, t. II, p. 194.

LA MÉLODIE.

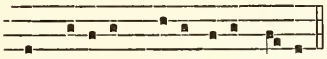
On sait comment la mélodie de l'*O filii* est notée dans nos livres de chant religieux, et de quelle façon on l'exécute dans les réunions pieuses. Écrite dans un mode mineur plus ou moins altéré par la sensible, elle est tantôt notée en *ré*, tantôt en *la*, dans un rythme ternaire.

Je ne parle que pour mémoire de l'interprétation moderne « à la grégorienne » mise en usage depuis quelques années.

Plusieurs variantes — autant que le chant en peut comporter — nous sont offertes dans la notation et dans la pratique; elles sont d'ailleurs d'un médiocre intérêt[1], et le motif de ce cantique pascal se présente couramment avec cette notation proportionnelle du plain-chant mesuré :

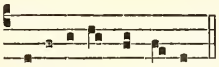
Le refrain est formé de la reprise musicale de B et C, sur le mot *alleluia* trois fois répété.

De prime abord cette mélodie n'apparaît point avec un caractère spécialement liturgique. Sans doute on trouverait, dans des chants exécutés autrefois à l'église, et précisément au temps de Pâques, les thèmes qui ont pu inspirer l'auteur de la mélodie. C'est ainsi que dans la séquence *Victimæ paschali*, du XIe siècle, une incise présente ce fragment :



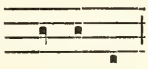
Et glori- am vidi resur-gentis. [2]

Ce même timbre, employé au XIIe siècle par le grand poète Adam de Saint-Victor pour une pièce de versification différente, devint alors :



Paradisi gaudi- um. [3]

Nous sommes en droit d'y voir le thème qui inspira la mélodie donnée plus haut; la même idée, les mêmes notes, s'y trouvent. Toutefois nous avons affaire ici à un rythme libre, et dans l'autre cas à une

1. Cependant, l'incise B offre souvent la cadence : 

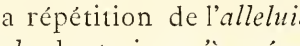
2. *Liber Gradualis*, à Pâques.

3. *Les Proses d'Adam de Saint-Victor*, par E. Misset et Pierre Aubry, Paris, 1900, p. 257.

mélodie à trois temps, d'une forme caractéristique ; cette forme, conservée dans le chant populaire de l'*O filii*, est d'ailleurs analogue, sinon identique, aux modifications que les mensuralistes du XIIIe siècle faisaient subir aux thèmes qu'ils empruntaient à la liturgie, ou au rythme des pièces qu'ils composaient.

A examiner la forme des paroles écrites sur cette mélodie, on peut arriver à des conclusions assez nettes touchant son origine. Le rythme commun à la musique et au texte chanté ne reparaît dans aucune partie de la liturgie et des compositions qu'on lui adjoignit pendant le moyen âge : proses, tropes, versets divers.

Sa composition est, pour la strophe, de trois vers ïambiques accentués sur la longue, caractéristique des langues romanes :



La triple répétition de cette figure rythmique est suivie de : *alleluia*.

La mélodie suit le schéma A, A', B, C, dont la reprise répète les deux derniers membres sur la répétition de l'*alleluia*. Or c'est là un *rythme essentiellement provençal*, dont, jusqu'à présent, nous n'avons point rencontré de spécimen en France ailleurs que dans ce dialecte.

Bien avant que l'*O filii* apparaisse, nous en trouvons en effet le prototype dans des cantiques provençaux chantés dès le XIIIe siècle, à en juger par les caractères philologiques. Des cantiques, ou, pour parler plus exactement, des *cantinellas* de ce genre, ont continué d'être composés et chantés dans les pays de langue d'oc jusqu'à ces derniers temps.

Tous écrits sur la même versification, si caractéristique, et avec une très grande régularité rythmique, ils sont aussi consacrés à honorer la mémoire des « trois Maries », et spécialement de sainte Madeleine ; ils se rattachent donc au souvenir de la résurrection. C'est évidemment dans cette idée que le premier auteur de la mélodie s'est inspiré d'un thème emprunté à une prose pascale.

La plus ancienne de ces cantinelles commence par :

Ab Madelene un matin[1].

Une seconde composition était surtout en usage à Marseille :

Quand Jesus Christ fon tormentat
E de la crous desclavellat
En lo sepulcre fom pausat
Alleluia[2].

Celle-ci vise plus particulièrement la personne du Sauveur.

On peut en signaler d'autres qui nous amènent au XVe siècle[3] et à des

1. Paul Meyer, dans *Romania*, XX, 140, d'après un fragment du manuscrit du XVe siècle de la Bibliothèque nationale de Paris.

2. Chabaneau, *Revue des langues romanes*, 2e série, VI, 6.

3. Comme celle donnée par V. Smith, *Revue des langues romanes*, 2e série, V, 217.

époques plus récentes; on recueillit encore de la tradition populaire provençale une dernière *cantinella* il y a un demi-siècle :

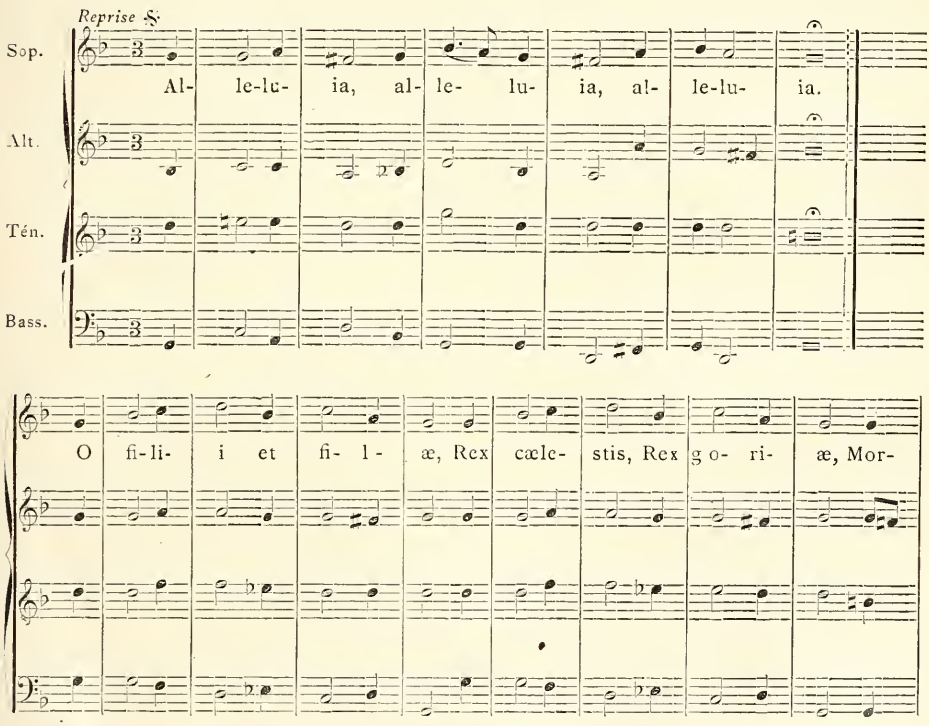
Veici lou jour que Dieou a fa,
Lou jour de Pasquo benhurat
Jesus Crist est ressuscitat
Alleluia [1].

La versification de ces pièces est identique, et celles qui ont été conservées dans l'usage ont continué d'être exécutées sur la mélodie donnée plus haut, sauf variantes diverses.

Cependant, jusqu'ici, aucun manuscrit ancien n'a été désigné comme donnant cette mélodie.

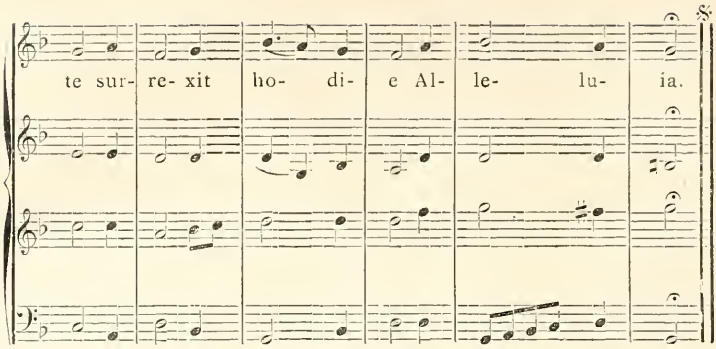
Jusqu'à plus ample information, il faut nous en tenir, comme texte musical le plus ancien, à celui que contient, arrangé à quatre voix, sur les paroles de l'*O filii*, un recueil qui jouit d'une grande vogue dans la première moitié du XVIIe siècle [2].

Il nous donne l'intéressante polyphonie suivante, de caractère nettement populaire et d'un excellent effet, que je remets ici en partition avec les clefs usuelles; elle pourra reprendre sa place à l'église, et remplacer avantageusement les diverses harmonisations en usage :



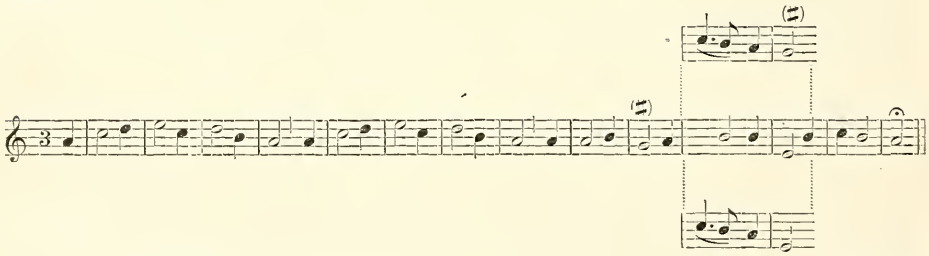
1. Damase Arbaud, *Chants populaires de la Provence*, Aix, 1862-1864. On trouvera dans ce recueil plusieurs pièces de genre analogue.

2. *Airs sur les hymmes sacrez, odes et noels*, Paris, in-12, 1623. Ce recueil a été plusieurs fois réimprimé dans le cours du XVIIe siècle; il paraît avoir été fait par les Jésuites.



Si l'on tient compte du fait que les anciennes cantilènes populaires de ce genre n'ont ordinairement qu'une note par syllabe, on admettra facilement que la mélodie ci-dessus harmonisée est plus voisine du texte primitif que le chant traditionnel, encore qu'elle représente déjà sans doute un arrangement. On remarquera que la sensible n'est pas exprimée, au troisième vers, avant l'*alleluia*, tandis qu'elle l'est dans la reprise. La chantait-on ici et là? S'agit-il d'un effet voulu par le musicien qui a mis l'air à quatre parties? L'une et l'autre opinion peuvent être soutenues. La même incise n'a pas la chute sur la dominante harmonique grave, si caractéristique dans les versions monodiques ; on peut supposer qu'elle a été évitée par le polyphoniste, cette note trouvant sa place dans l'accord des diverses parties. Enfin, l'*alleluia* est rythmé différemment à la fin du couplet et au refrain.

En tenant compte de toutes les données précédentes, il est aisé d'en déduire la version type, sauf peut-être pour la chute de la troisième incise :



A coup sûr nous avons ici en tout cas la plus ancienne forme connue de ce chant.

LE TEXTE : SON AUTEUR.

Comment cette mélodie, si étroitement apparentée à la rythmique et à la versification provençales, a-t-elle mérité de devenir, sur des paroles latines, autant populaire qu'elle l'a été ?

J'avais conclu, en deux études précédentes [1], que le texte latin, visi-

1. *Un Timbre populaire : l' « O filii »*, dans la *Tribune de Saint-Gervais*, VII, 119

blement inspiré des vieux cantiques méridionaux, devait avoir pour auteur quelque clerc du xve ou du xvie siècle, et vraisemblablement un religieux, peut-être de la Compagnie de Jésus. La conjecture était assez exacte, on va le voir.

A peu près en même temps que les études précédentes, l'*O filii* était l'objet d'une intéressante note de M. Léopold Delisle[1], et bientôt un érudit archiviste, le R. P. Ubald d'Alençon, de l'ordre des Frères mineurs, nous révélait la personnalité curieuse de l'auteur incontesté du cantique populaire dont je retrace l'histoire[2].

Frère Jehan Tisserand, cordelier de Paris, mort en 1494 confesseur d'Anne de Bretagne, se distingua par ses prédications populaires et les conversions qu'il suscita chez les filles de mauvaise vie.

Comme les missionnaires en général, et surtout à cette époque les franciscains, Jean Tisserand écrivait volontiers de pieux cantiques à l'usage de ses auditeurs ou bien des « filles repenties », pour lesquelles il avait fondé un refuge vers 1492, sous l'invocation de sainte Madeleine. Ces œuvres ont été publiées dans diverses éditions et plaquettes rarissimes, patiemment recherchées et collationnées par le R. P. Ubald.

Nous y trouvons ainsi plusieurs documents d'un grand intérêt pour les origines du cantique français ; en voici des titres :

« Sensuit le dicte en francois de frere Jean Tisserand, docteur et frere mineur de lobservance, lequel il a fait chanter a son sermon »[3].

« Deuote contemplation exitant a la crainte de Dieu moult utile et propice a ung pecheur uoulant penser de son salut, laquelle chantent les filles repenties a Paris par deuotion. »

« Sensuiuent les Noelz tres excelans et contemplatifs »[4]...

Enfin nous trouvons à la Bibliothèque nationale[5] un petit livret de format in-8°, composé de deux cahiers signés *a* et *b*, chacun de 8 pages, dont le titre porte :

« Sensuyt une tres belle salutation, faicte sur les sept festes de Nostre-Dame, laquelle lon chante au Salut a Sainct Innocent a Paris. Et *la fist et composa frere Jehan Tissarant Auec laleluya du iour de Pasques.* Et auecques ce les Graces a Dieu en francoys. »

Ce petit livre dut être imprimé entre 1518 et 1536. L'« Aleluya de Pasques » qu'il contient, c'est l'*O filii*, ainsi répandu pour la première fois sans doute par l'impression.

Comment Jean Tisserand fut-il amené à en écrire les paroles ? On peut supposer qu'à l'intention de ses converties il transforma ainsi la cantinelle provençale de sainte Madeleine, qu'il avait pu connaître

et s. ; *La Musique à Avignon et dans le Comtat du* xive *au* xviiie *siècle*, dans la *Rivista Musicale italiana*, XI, pages 24 et s. du tirage à part.

1. *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1901, 594-596.

2. *Études franciscaines*, vii, 538-541.

3. Petit in-8° de 8 pages, caractères gothiques, Bibliothèque nationale de Paris, réserve, p Ye 3433.

4. Cf. *Catalogue de la bibliothèque du baron James de Rothschild*, I, 645-646, et Claudin, *Histoire de l'imprimerie en France au* xve *et au* xvie *siècle*, II, 326-330.

5. Réserve, p. Ye 301. Cf. Léopold Delisle, art. cit.

par ailleurs. L'*O filii*, en effet, d'une forme insolite dans les textes latins et français, n'a jamais été chanté autrement que le sont les anciens textes provençaux correspondants [1].

Sa vogue commença bientôt. En 1573, dans les « Heures de Nostre-Dame à l'usaige de Paris », imprimées par Jean le Blanc, quelques strophes sont reproduites ; puis vient, dans le même ordre d'idées, le recueil de 1623, avec la musique que j'ai plus haut donnée. C'est probablement de ce recueil plusieurs fois réimprimé pour divers diocèses que l'*O filii* passa dans une Quinzaine de Pâques à l'usage de Paris, en 1674 [2], dans le processional de Nantes de 1678 [3], et de là en d'autres livres à l'usage d'églises de France, pas toutefois avant la seconde moitié du XVIIIe siècle.

Encore en 1738, le curieux *Calendrier historique avec le journal des cérémonies et usages qui s'observent à la Cour, à Paris et à la campagne*, parle de l'*O filii* dans la partie qui contient les renseignements relatifs aux fêtes mobiles, comme étant d'un usage restreint. Au jour de Pâques [4], les dilettanti parisiens du chant religieux aimaient à aller entendre les vêpres solennelles au collège des Jésuites, « après les quelles l'*O filii* est chanté en musique. Ce cantique joyeux est pareillement chanté en plusieurs Eglises par de belles voix de religieuses [5] ».

Ce n'est guère qu'au XIXe siècle que l'usage de l'*O filii* fut partout répandu.

Il dut sa fortune singulière à sa forme populaire, à sa mélodie déjà connue par ailleurs. Les paroles, en effet, tout en racontant très simplement les principaux faits commémorés au jour de Pâques, n'ont rien de liturgique dans leur contexture. Ce n'est guère que de la prose assonancée, même pas rimée, où n'apparaît aucun souci de rythme ni de versification. Pour parler net, elles n'ont d'autre valeur que la pieuse intention de l'auteur.

A quel genre rattacher ce cantique ? Ce n'est ni une hymne, ni une prose ou une séquence, ni un *rythmus* ou un trope. C'est cependant plutôt à ce dernier genre qu'on pourrait l'assimiler ; les deux dernières strophes, en effet, sont en forme de trope du *Benedicamus :*

In hoc festo sanctissimo,
Sit laus et jubilatio,
Benedicamus Domino,
Alleluia.

1. La mélodie aux variantes bizarres sur laquelle on chante certaines strophes, à Amiens par exemple, est sans valeur et assez moderne.

2. John Julian, *A dictionary of Hymnology*, Londres, 1892, in-8°, p. 828.

3. Ul. Chevalier, *Repertorium hymnologicum*, n° 12.989.

4. Michel Brenet, *La Musique dans les églises de Paris de 1716 à 1738*, dans la *Tribune de Saint-Gervais*, IX, 75.

5. Ce renseignement concorde avec ce que nous remarquons d'autre part. Ainsi, dès 1730, les *Cantiques spirituels sur plusieurs points de Religion* (à Paris, chez Berton), spécialement destinés aux religieuses, contiennent une paraphrase française de l'*O filii* et plusieurs pièces sur le même air. Par contre, les recueils faits à l'usage des missions et des catéchismes, même plus tard, n'en contiennent pas.

Ex quibus nos humillimas,
Devotas atque debitas,
Deo dicamus gratias,
Alleluia.

Évidemment, l'auteur s'est ici inspiré des tropes en usage encore de son temps pour le *Benedicamus* [1], où on pourrait retrouver l'usage même d'un refrain, comme l'*alleluia* de l'*O filii*. Trope ou non, cette pièce est directement tirée des cantinelles provençales du moyen âge, dont elle nous a ainsi conservé une documentation intéressante et vivante, grâce à l'idée du pieux cordelier Jean Tisserand.

Comme la mélodie, le texte a subi plusieurs variantes, des additions même, des suppressions, des interversions de strophes !

Voici les paroles de ce chant qu'on peut considérer comme authentiques. Je reproduis, avec l'orthographe courante, l'ordre et le texte des strophes telles qu'elles sont données par l'édition, probablement originale, de Jean Tisserand ; les strophes intercalées dans les éditions postérieures, et qui complètent d'ailleurs fort bien cette petite pièce, sont ici mises entre crochets :

Alleluia, alleluia, alleluia.

1. O filii et filiæ,
Rex cælestis, rex gloriæ,
Morte revixit hodie. Alleluia.

2. Et mane prima sabbati
Ad ostium monumenti
Venit plorans Mater Christi. —

3. Et Maria Magdalene
Et Jacobi, et Salome,
Venerunt corpus ungere. —

3 *bis* (4). [A Magdalena moniti,
Ad ostium monumenti,
Duo currunt discipuli.] —

4 (5). Et Joannes apostolus
Cucurrit Petro citius,
Monumento fuit prius. —

5 (6). In albis sedens angelus
Prædixit mulieribus :
« In Galilæa est Dominus. » —

5 *bis* (7). [Discipulis adstantibus,
In medio stetit Christus
Dicens : « Pax vobis omnibus. »]

5 *ter* (8). [Postquam audivit Didymus,
Quia surrexerat Jesus,
Remansit fide dubius.] —

6 (9). Vide, Thoma, vide latus,
Vide pedes, vide manus,
Noli esse incredulus. —

7 (10). Quando Thomas vidit Christum,
Pedes, manus, latus suum,
Dixit : « Tu es Deus meus. » —

7 *bis* (11). [Beati qui non viderunt
Et firmiter crediderunt :
Vitam æternam habebunt.] —

8 (12). In hoc festo sanctissimo
Sit laus et jubilatio :
Benedicamus Domino. —

9 (13). Ex quibus nos humillimas
Devotas atque debitas
Deo dicamus gratias. —

Variantes : **1**, **3**, Morte *surrexit* hodie. **2**, Manque dans la plupart des textes plus récents. **2**, **3**, *Accesserunt discipuli*. **4** (**5**) **1**, *Sed* Joannes. **4** (**5**), **3**, Monumento *venit* prius ; *Ad sepulchrum venit* prius. Cette strophe est quelquefois

1. On en trouvera dans Léon Gautier, *Histoire de la poésie liturgique au moyen âge : les Tropes*, p. 171 et s., et dans le *Prosolarium* du Puy édité par M. le ch. Ul. Chevalier.

intervertie avec la suivante. **5**, (**6**) **2**, **3**, *Respondit* mulieribus, *Quia surrexit* Dominus. **5** *ter* (**8**), **1**, *Ut intellexit* Didymus. **7** (**10**) **1**, **2**, Quando Thomas *Christi latus*, Pedes *vidit atque manus*. **9**, (**13**), **1**, *De* quibus.

On ne peut disconvenir que certaines de ces corrections ne soient très heureuses.

Le recueil de cantiques spirituels que j'ai plus haut mentionné dans une note renferme de l'*O filii* une traduction française assez naïve et fort plate, chantée sur la même mélodie. Elle peut être utile à relever pour les variantes auxquelles elle se rattache ; la voici :

1. Fideles, c'est dans ce saint jour
Que Jesus, mort pour notre amour,
De son tombeau ressuscita, alleluia.

2. Des Apôtres le zèle ardent
Les porta vers le Monument
Dès que le soleil se leva, —

3. Du tendre & digne empressement
De joindre Jesus au monument
Trois saintes femmes anima [1], —

4. Un Ange tout resplendissant
Leur dit : Le Seigneur est vivant,
En Galilée on le verra, —

5. Jean le bien-aimé, Pierre aussi,
Au tombeau courent à l'envi,
Mais Jean le premier arriva, —

6. Ensuite il apparut à tous,
Disant : La paix soit avec vous,
Et ce discours les consola [2],

7. Les Apôtres ne doutoient plus
Qu'ils n'eussent vraiment vû Jésus ;
Thomas est le seul qui douta, —

8. Jesus lui montre avec bonté
Ses mains, ses pieds et son côté,
Cet incrédule les toucha, —

9. Thomas, ayant eu ce bonheur,
Vous êtes mon Dieu et [3] mon Seigneur,
D'un saint transport il s'écria, —

10. Jesus lui dit : Vous n'avez crû,
Thomas, que quand vous avez vû,
Bienheureux qui sans voir croira, —

11. En ce saint jour, de chants divers,
Faisons tous retentir les airs,
Loüons celui qui nous sauvera, —

12. Humbles, pieux, reconnoissans,
Vers le Ciel élevons nos chants,
Et le Seigneur les entendra, —

Amédée Gastoué.

1. Ce texte est évidemment corrompu ; le second vers a une syllabe de trop, et l'ensemble est incorrect.

2. On se rend compte que les strophes 4 et 5 ont été interverties ; celle-ci fait suite tout naturellement à la première des autres.

3. La conjonction *et* est superflue.

UNE CONSÉQUENCE DE LA SÉPARATION

La Crise de la Musique d'Église

CAUSES ET REMÈDES

LA SITUATION.

La crise de la musique d'église : voilà un sujet plein d'actualité. *To be or not to be* paraît être, dilemme plein de crainte, ce qu'envisagent nombre de nos confrères. Or, en l'espèce, il y a à sérier les questions : d'un côté la « musique », de l'autre les « musiciens ». Nous l'allons voir.

L'une et les autres ont à pâtir de la situation actuelle ; dans quelle mesure ?

Un premier fait hors de conteste, c'est l'impossibilité absolue pour le clergé de maintenir les dépenses parfois considérables qu'impose l'entretien des maîtrises telles qu'elles sont constituées en beaucoup d'églises. On a beau demander aux évêques, comme l'ont fait quelques-uns des nôtres, de ne pas faire subir à la musique des réductions regrettables, on ne peut échapper à cette éventualité fâcheuse.

Sans doute, comme en toutes choses, il y a la « manière ». Il est bien certain, par exemple, qu'en une paroisse où les réductions de crédit atteignent proportionnellement les divers services, cette répartition des pertes paraît assez équitable. Mais ailleurs nous pourrions

1. Nous avons l'intention, sur ce sujet, de traiter à part les questions qu'il soulève, touchant Paris ou la province, les paroisses ou les séminaires. Mais les renseignements que nous avons reçus de droite ou de gauche nous montrent que la situation — avec une simple différence du plus au moins — est partout la même.

Aussi nous a-t-il paru plus fructueux de résumer dans un travail d'ensemble à la fois ce qui concerne la situation actuelle de la musique et des musiciens d'église, et ce qu'on peut faire pour remédier, au moins en partie, aux ruines préparées par le nouveau régime.

citer telles églises où on n'a pas craint de supprimer le traitement de l'organiste ou du maître de chapelle, tandis qu'on conserve pieusement les huissiers et bedeaux et les deux suisses empanachés qui paradent à travers les rangs des fidèles.

Or, pour estimable que soit la corporation des suisses et des bedeaux, il est bien certain que ces honorables employés, si le service de l'église leur fait défaut, en tout ou en partie, ne seront pas embarrassés pour trouver d'autres occupations modestes à la hauteur de leurs talents.

Mais que peut faire un organiste ou un directeur de chœur à qui l'on supprime la partie principale de son gagne-pain ? Ce n'est pas du jour au lendemain qu'il peut trouver des leçons ou des droits d'auteur, si chichement rétribués les uns et les autres. Et il en faudrait beau coup pour équivaloir au traitement supprimé. Il y a donc une « question des musiciens ».

Il y a aussi une « question de la musique ». Il est bien évident qu'en se privant d'une partie au moins des musiciens, on ne peut par là compter sur les mêmes programmes. Cependant — et il est triste de le constater — c'est ce qu'ont exigé divers curés. Ils veulent bien faire des économies, y étant d'ailleurs contraints par la force des choses, mais ils entendent cacher aux fidèles cette nécessité et ne pas les priver du brillant extérieur auquel on les a accoutumés, si souvent en désaccord absolu avec les ordonnances de l'Église : là est la plaie.

Ou bien, tout en lésinant sur le chapitre de la musique, on continue les dépenses ridicules de ces échafaudages de cierges incandescents, de fleurs et d'oriflammes en papier ou en percale qui donnent à quelques autels ou à certaines dévotions comme une apparence d'appareil théâtral et sentant une conception idolâtrique du culte.

Cependant il faut chanter, et un office sans chant n'est pas un office. Or il y a chant et chant, musique et musique, programme et programme, ceux qui sont conformes à la lettre et à l'esprit des lois ecclésiastiques et... les autres. Malheureusement, c'est souvent ce dernier genre qui s'impose et l'emporte.

Amicus Plato, sed magis amica veritas. Qu'on ne nous en veuille pas si nous sommes obligés, de-ci de-là, de dire un peu trop de vérités, d'ailleurs parfaitement connues, et dont, de prime abord, nos amis pourraient s'affliger. Aussi bien ne s'agit-il pas ici d'un mutuel examen de conscience ? Ne parle-t-on pas — on y est bien forcé — de réorganisation, de réformes ? Il faut en convenir, cette réorganisation est nécessaire, et le moment d'une réforme arrivé. Mais quelles bases faut-il donner à l'une et à l'autre ? de quels modèles doit-on s'inspirer ?

Commençons par la musique, et, par résultat tout naturel, nous aurons fixé la condition des musiciens.

LE CHANT LITURGIQUE.

Qu'est-ce que la musique d'église ? Sujet tant de fois rebattu et toujours neuf ! Il n'est en réalité qu'une musique d'église, le chant

prescrit par elle. Les autres formes musicales sont admises, pour autant qu'elles se rattachent en quelque manière à la mélodie liturgique qu'elles doivent sertir, comme le travail d'un minutieux joaillier voulant parer d'une pierre fine le bijou qu'il cisèle.

La musique composée pour le service religieux, en dehors du chant grégorien officiel, doit donc être *avant tout* VOCALE ;

Principalement CHORALE, soit monodique, soit polyphonique ;

Respecter la forme du TEXTE LITURGIQUE dans sa distribution, ses coupes, ses accents. sans y mêler d'inutiles répétitions de mots ou des reprises que la rubrique ne prévoit pas.

Vient seulement ensuite la musique instrumentale, qui ne doit jamais se substituer à l'autre.

L'emploi des instruments est principalement de préluder ou de remplir les vides entre les diverses parties non chantées ; au premier rang les règlements canoniques admettent l'orgue, mais ne tolèrent les autres instruments qu'avec la permission spéciale de l'évêque.

Établissons donc l'ordonnance musicale d'une église suivant son importance.

I. *L'exécution du chant liturgique* est comme le pain quotidien de la musique sacrée. Elle a pour facteurs, en dehors des récits liturgiques des célébrants (oraisons, lectures, préfaces, etc.), le *cantor*, la *schola*, le chœur général des fidèles.

Le *cantor* (j'emploie à dessein le terme latin), c'est le chef du chant, le préchantre; la *schola*, c'est le groupe de voix qui l'aide et l'entoure. Certains chants sont réservés au grand chœur, d'autres à la *schola*, et, parmi ces derniers, il y a des solos et des chœurs. Voilà donc la base de l'organisation musicale du culte, ce qu'on peut appeler sa cellule organique.

Dans l'immense majorité des églises, petites et de moyens restreints, telle est, telle doit être l'ordonnance de la musique. Le *cantor* est alors à la fois le préchantre directeur et le soliste exécutant ; il peut aussi, puisque l'usage en consacre l'emploi, tenir le clavier d'un modeste harmonium. Voilà donc par là, bien définie, la science que le *cantor* doit posséder : au principal degré le chant ecclésiastique, la manière de l'exécuter et de diriger les autres ; à un degré moindre, des notions suffisantes pour soutenir le chant sur l'instrument, et rien de plus.

Dans les églises plus importantes, et selon leur importance, la fonction du *cantor* sera partagée entre plusieurs : un accompagnateur adjoint au chantre, et pouvant jouer quelques préludes faciles, s'il s'agit d'une église modeste. Plus haut, nous trouverons le maître de chapelle, à la fois chef de chant et organiste, capable à la rigueur d'unir sa voix à celle des autres, un ou plusieurs chantres exécutants, un accompagnateur.

Pour chacun de ces cas, dans l'église la plus modeste comme dans la cathédrale la mieux dotée, le *cantor* ou le maître de chapelle dirigera une *schola* d'enfants. Le rôle de celle-ci n'est pas seulement d'ajouter un décor à l'office: la *schola* doit *aider le chantre dans l'exécution des*

pièces qui lui sont réservées, *entraîner le chœur des fidèles* s'il en est besoin, *être une pépinière de chantres* pour l'avenir.

Ne craignons pas de le dire : c'est pour avoir oublié ces principes si simples que l'organisation actuelle des maîtrises se meurt, est morte. C'est très beau évidemment de posséder un orgue superbe, un organiste de talent, de faire entendre par un chœur des motets et des messes à plusieurs voix et instruments, mais... tout cela est un accessoire. Dans combien de cas l'accessoire n'a-t-il pas pris la place du principal ?

Il en est résulté ce qui devait fatalement arriver. Le chant de la maîtrise et le jeu de l'orgue ont remplacé le chœur des fidèles et ont fait trop souvent oublier la grandiose ou suave mélodie liturgique. En d'autres termes, au lieu de continuer de faire partie intégrante de l'office divin, la musique s'y est substituée : fatalement, nécessairement, devenue un organisme indépendant et surérogatoire, elle devait pâtir de la nouvelle situation.

Ayons donc le courage, non seulement de le dire tout bas, de le proclamer tout haut : efforçons-nous, chacun dans la mesure du possible, de porter sans hésiter notre concours à l'œuvre. La musique à l'église, sa base, *sa seule raison d'exister*, c'est d'être le chant liturgique, qui fait tour à tour méditer les fidèles en écoutant le *cantor* ou la *schola*, ou les rend agissant en les faisant alterner avec la partie directrice.

Voilà le premier remède du mal, il n'en est pas d'autre.

Et il est, qu'on me permette d'employer ce mot, extraordinaire que nous ayons reçu des communications montrant quelle idée parfois peu nette on se fait encore du chant liturgique.

« Ainsi, dit l'un, si les évêques décident de ne garder dans les églises que le plain-chant, on n'entendra plus que les fidèles, ou un chœur les remplaçant ? » Mais pas du tout ! il faut toujours avoir des chantres.

« Et, dit un autre, il n'est donc plus besoin d'avoir des solistes dans nos grandes églises ? » Pardon, mon cher confrère, mais il y a solistes et solistes. Or le chant liturgique comprend des solos, et fort expressifs. Il est vrai que ce ne sont pas des pièces analogues aux innombrables *O salutaris* ou *Ave Maria* par quoi on remplace trop souvent le chant de l'offertoire ou celui du *Benedictus*. Et j'avoue que la presque totalité des *solistes* chantant à l'église est, à l'heure actuelle, *incapable de chanter un verset* liturgique, par exemple un alleluia ou un offertoire ; pourquoi ??

C'est toujours malheureusement pour la même raison que dessus : on a mis l'accessoire à la place du principal. Le chant du graduel, si souple et si artistique, est remplacé par un jeu d'orgue, sans même être récité au chœur, et à un autre texte prescrit on substitue un solo quelconque. Que devient, dans ces conditions, l'unité de l'office, le sens qu'il possède, l'effet qu'il doit produire ? Rien n'est plus à sa place.

Sans hésiter, qu'on se mette donc à cultiver *soigneusement* le chant grégorien prescrit par l'Église, non seulement dans ses mélodies ordinaires et ses récitatifs, mais encore dans ses belles antiennes et ses admirables répons. Partout où on en a fait « l'essai loyal », on peut

être assuré qu'après les premiers moments d'accoutumance les fidèles n'ont point réclamé.

Mais il faut, pour y arriver, secouer les habitudes et réformer les abus décorés du nom d' « usages ».

Il faut promouvoir le chant des fidèles — le mouvement est bien parti sur ce point — de plus en plus ; ils sont les premiers à le désirer, et nous connaissons les excellents résultats qu'ont obtenus bien des curés de grandes villes, de Paris même.

Il faut obtenir des chantres parfaitement au courant du chant et de l'office divin, susceptibles de répondre aux exigences de la liturgie et d'entraîner les fidèles : *il faut donc les former,* ainsi que les enfants. Nous dirons plus loin quelle manière nous semble la meilleure pour arriver à ces résultats.

(*A suivre.*) *La Rédaction.*

L'importance des matières nous oblige à remettre au mois prochain Notre répertoire.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Abbé A.-M. Soulié : **Prælium magnum, trilogia polyphonica 4 vocum inæqualium**. I, *Signum magnum* ; II, *Et visum est* ; III, *Factum est.* Partition complète avec réduction à l'orgue, 3 fr. ; chaque motet séparé, sans réduction, 0 fr. 60 ; parties de chœur, 1 fr. 80. Réductions par nombre. En dépôt au Bureau d'édition de la *Schola.*

Ce *Prælium magnum* est une œuvre très intéressante de M. l'abbé Soulié, ancien supérieur de la maison de famille de la *Schola.* Elle est consacrée, la première partie à la Vierge : *Mulier* ; la seconde au dragon : *Draco* ; la troisième à la bataille des bons et des mauvais anges. Le premier fragment peut être chanté comme motet à la sainte Vierge; le dernier fait une excellente sortie.

Nous ne nous arrêterons pas aujourd'hui longtemps sur cette œuvre vivante et mouvementée : un de nos collaborateurs se réserve d'en parler plus amplement.

Church Music, revue de chant liturgique et de musique sacrée, chez J. Fischer and brothers, New-York.

Il est bien tard pour souhaiter la bienvenue à un confrère entré déjà dans sa seconde année : il n'est cependant jamais trop tôt pour encourager les bonnes volontés. La *Church Music* suit un plan analogue à celui de la *Tribune,* et paraît tous les trimestres par fascicules de 64 pages : musique polyphonique, surtout vocale, et

chant grégorien en font les frais. Des encartages très nombreux publient des messes et des motets anciens et modernes et des spécimens d'accompagnement de plain-chant.

Toutefois, en faisant ressortir l'excellent plan de la revue, nous serons obligés de faire des réserves sur la partie grégorienne, pour laquelle la rédaction a cru devoir intégralement adopter toutes les nouveautés de l'école solesmienne actuelle. Il en résulte à tout le moins de graves inconvénients, et c'est ainsi que, en reproduisant des mélodies d'après des manuscrits, les transcripteurs de ces exemples ont ajouté à la vraie notation grégorienne les points, les traits, les demi-queues dont cette école a encombré la notation. Nous le regrettons pour la tenue de la *Church Music* et pour les idées fausses que cela peut amener dans le public.

VIENT DE PARAITRE :

Commune sanctorum, selon l'édition vaticane, petit in-8° de 71 pages, 1 fr. Société d'éditions du chant grégorien, Lecoffre, Lethielleux, Biais frères et Cie, Paris.

Nous sommes heureux d'annoncer la réédition du *Commune Sanctorum* vatican par les libraires parisiens. Cette publication, plus belle et mieux imprimée que l'ordinaire des chants de la messe, nous fait espérer un superbe graduel, lorsque les divers fascicules seront parus.

LES REVUES (articles à signaler):

Mercure musical et Bulletin de la S. I. M. — N° de mars : Félicien David, d'après sa correspondance inédite, par J.-G. Prodhomme.

Revue musicale. — 15 mars : Théorie musicale : La classification des accords, d'après Dandrieu (1719), par H. Quittard ; Cours du Collège de France (Grecs et Chinois), par J. Combarieu.

Rassegna gregoriana (Rome). — Mars-avril : Les antiennes avant l'évangile dans la liturgie ambrosienne, par K. Ott ; Une antique épître farcie pour la fête de Pâques, par Dom Sablayrolles.

Revue des sciences ecclésiastiques. — Les anciennes maîtrises capitulaires et monastiques, par Dom V. Chesnel.

Le Gérant : Rolland.

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Maison A. ROUART (Éditeur de musique)

18, Boulevard de Strasbourg, **PARIS**

Vient de paraître :

Anthologie générale des CHANSONS DE FRANCE

CHANSONS DE TROUBADOURS

Publiées sous la direction de **M. Pierre AUBRY**

Harmonisées par **M. René de Castéra**

Le recueil, 4 francs

(Envoi franco du Catalogue des Chansons de France)

ABONNEMENT MUSICAL

B. ROUDANEZ

PARIS (VIe) — 9, rue de Médicis, 9 — PARIS (VIe)

GRAND ABONNEMENT

Un an. . . **30** fr. — Six mois. . **18** fr.
Trois mois.. **12** fr. — Un mois. . **5** fr.
Donnant droit à 8 morceaux échangeables à volonté

PETIT ABONNEMENT

Un an. . . **20** fr. — Six mois. . **12** fr.
Trois mois. **8** fr. — Un mois. . **4** fr.
Donnant droit à 3 morceaux échangeables à volonté

SONT DONNÉS A L'ABONNEMENT

Partitions — Recueils — Morceaux séparés — Musique de Chant — Piano seul
Piano à 4 mains — Musique à deux pianos — Musique instrumentale

---

L.-J. BITON, Libraire-Editeur

à SAINT-LAURENT-SUR-SÈVRE (Vendée)

MUSIQUE RELIGIEUSE Française et Etrangère

Conforme au ***" MOTU PROPRIO "***

Éditions Vaticanes — Œuvres de A. Lhoumeau et du R. Dom Pothier

ENVOI FRANCO DU CATALOGUE GÉNÉRAL

Maisons de Famille de la Schola Cantorum

CRÉÉES EN 1900

1° Pour Jeunes Gens, 269, rue Saint-Jacques. — 2° Pour Jeunes Filles, 18, rue de l'Abbé de l'Épée.

ORGANISATION

1° Pour être admis, les pensionnaires doivent être présentés par leur famille ou par un correspondant. — 2° La pension se paie au mois et d'avance.

CONDITIONS

Prix de 6 à 9 francs par jour, de 130 à 180 francs par mois.

Chambres seules, de 2 a 3 francs par jour, de 30 à 60 francs par mois. (Service en plus, 3 francs.)

Repas : Petit Déjeuner : 0 fr. 50 — Déjeuner, 2 francs — Dîner, 2 fr. 50.

Pour tous renseignements s'adresser à Mme Fabre-Soulié, 269, rue Saint-Jacques

Tribune de Saint-Gervais

Années complètes, en volumes brochés

1re année,	1895 (*Épuisée* *)		
2e —	1896 (*Épuisée* *)		
3e —	1897, 194 pages	**15**	francs
4e —	1898, 290 —	**15**	—
5e —	1899, 390 —	**15**	—
6e —	1900, 366 —	**12**	—
7e —	1901, 348 —	**12**	—
8e —	1902, 400 —	**10**	—
9e —	1903, 440 —	**10**	—
10e —	1904, 388 —	**10**	—
11e —	1905, 384 —	**10**	—
12e —	1906, 259 —	**10**	—

Répertoire musicologique, table détaillée des douze premières années de la *Tribune*, instrument de tout premier ordre pour recherches sur l'histoire, la critique, la bibliographie musicales. . . . . net. **2** fr.

Un numéro détaché : 1 fr.

* Plusieurs abonnés désireraient acheter la 1re et la 2e année de la **Tribune de Saint-Gervais**. Pour les offres de vente, écrire à M. HÉRELLE, Gérant du Bureau d'Édition, 269, rue Saint-Jacques, Paris.

Tarif des Annonces

La ligne de 50 lettres environ. . . . . **1** franc **50**

PUBLICITÉ

La page	**50**	francs
La 1/2 page	**30**	—
Le 1/4 de page	**18**	—
Le 1/8 de page	**12**	—

Conditions spéciales pour traités de 6 mois ou d'un an

La Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

TREIZIÈME ANNÉE — 1907

N° 5

MAI

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS

Bureau d'Édition de la Schola Cantorum

Paraîtra fin Juin 1907

ANTHOLOGIE

DES

Maîtres Religieux Primitifs

DES XVe, XVIe ET XVIIe SIÈCLES

Répertoire des Chanteurs de Saint-Gervais

Edition populaire à l'usage des maîtrises et des amateurs en notation moderne avec clefs usuelles, nuances, indications d'exécution et réduction des voix au clavier

Par **Charles BORDES**

Directeur-fondateur des Chanteurs de Saint-Gervais et de la Schola Cantorum

TROISIÈME ANNÉE

Comprenant : 1 volume de Motets — 1 volume de Messes

MOTETS

Nos

76. Guerrero. **Ave Virgo Sanctissima**, 5 voix mixtes.
77. Palestrina. **Dum aurora finem daret**, 4 voix mixtes.
78. Anerio. **Pie Jesu**, 5 voix mixtes.
79. Lassus. **Verbum caro**, 3 voix égales.
80. Allegri. **Miserere mei Deus**, 5 voix mixtes.
81. Palestrina. **Ego sum panis**, 4 v. m.
82. Soriano **Passion** selon saint Matthieu, 4 voix mixtes.
83. Palestrina. **Ave Maria**, 4 voix égales.
84. Soriano. **Passion** selon S. Jean, 4 v. m.
85. Palestrina. **Ne recorderis**, 4 v. égales.
86. **Psalmodiæ Vespertinæ**, 4e série, 4 voix égales.
87. Palestrina. **Adoramus te Christe**, 4 voix égales.
88. Vittoria. **Ave Maria**, 4 voix égales.
89. Hasler. **Cantate Domino**, 4 v. égales.
90. Croce. **Ego sum pauper**, 4 v. egales.
91. Palestrina. **Sicut cervus desiderat**, 4 voix mixtes.
92. Palestrina. **Tantum ergo**, 4 v. égales.
93. De la Rue. **O Salutaris**, 4 voix mixtes.
94. Palestrina. **Vexilla Regis**, 3, 4 et 5 v. m.
95. Lassus. **Regina cœli**, 4 voix mixtes.
96. Morales. **Verbum iniquum**, 5 v. m.
97. Constantini. **Ego sum panis**, 4 v. m.
98. Josquin de Prés. **Stabat Mater**, 5 v. m.
99. Vittoria. **Dies iræ**, 5 voix mixtes.
100. id. **Deus in adjutorium**, 4 v. m.

Nos

101. Lassus. **De ore prudentis**, 4 v. mixtes.
102. Goudimel. **Videntes stellam**, 4 v. m.
103. Palestrina. **Tribulationes civitatum**, 5 voix mixtes.
104. Lassus. **Christe Dei Soboles**, 4 v. m.
105. Casciolini. **Stabat Mater**, 4 v. mixtes.
106. Palestrina. **Dies sanctificatus**, 4 v. m.
107. Lassus. **Ego sum resurrectio**, 3 v. m.
108. Genet. **Gabriel angelus**, 4 v. mixtes.
109. Lassus. **Quare tristis es anima**, 4 voix mixtes.
110 Vittoria. **Passion** selon S. Jean, 4 v. m.
111. Hollander. **Laudate Dominum**, 4 v. mixtes.
112. Palestrina. **Exaudi Domine**, 4 v. m.
113. Lassus **O Maria clausus**, 3 v. mixtes.
114. Palestrina. **Domine quando veneris**, 4 voix mixtes.
115. Palestrina **Innocentes pro Christo**, 4 voix égales.
116. Lassus. **Iniquos odio habui**, 4 v. m.
117. Le Maistre. **Estote prudentes**, 4 v. m.
118. Lassus. **Ego dixi : Domine miserere**, 3 voix mixtes.
120. Palestrina. **O Rex gloriæ**, 4 voix m.
121. Lassus. **In pace in idipsum**, 4 v. m.
122. Cardoso. **Angelis suis**, 4 voix mixtes.
123. Lassus. **Adoramus te Christe**, 3 voix égales.
124. Lassus. **Intende voci orationis**, 4 v. m.
125. Palestrina. **Ad te levavi**, 4 v. mixtes.
125 *bis*. id. **Miserere nostri**, 4 v. m.

MESSES

Nos

15. Soriano. **Nos autem gloriari**, 4 v. m.
16. Vittoria. **Pro defunctis**, 4 v. mixtes
17. Lotti. **Messe** à 3 voix égales.
18. Palestrina. **Salve Regina**, 5 voix m.
19. id. **Sine Nomine**, 4 voix m.

Nos

20. Genet. **A l'ombre d'un buissonnet**, 4 voix mixtes.
21. Animuccia. **Conditor alme siderum**, 4 voix mixtes.

Les première et deuxième années de l'*Anthologie*, comprenant chacune un volume de *Motets* et un volume de *Messes*, sont en vente au prix de **trente francs** chacune.

La *troisième année*, **en souscription, vingt francs**.

Chaque Messe et Motet est édité séparément.

(Envoi du catalogue franco.)

Treizième Année | N° 5 | Mai 1907

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

BUREAUX : *269, rue Saint-Jacques, PARIS* (Ve).

ABONNEMENTS :

Membres souscripteurs de la Société « Les Amis de la Schola » et Élèves de l'École. **6** fr.
Abonnement complet donnant droit aux suppléments. . . . . **10** fr.
Pour l'Étranger (Union postale), ajouter **1** fr.

SOMMAIRE

Le « Salve regina » *dans l'ordre de Cîteaux*. . . . . Jean de Valois.
La plus ancienne méthode française de musique (suite.) . . Michel Brenet.
*Notre répertoire : l'*Alleluia, Veni sancte Spiritus. . . . . Mgr Foucault.
Nécrologie : Anton Urspruch. . . . . Th. Gérold.
Bibliographie : Correspondance de Berlioz, par J. Tiersot. . Michel Brenet.
— *Œuvres diverses ; Revues*. . . . . Les Secrétaires.

Le "Salve Regina" dans l'Ordre de Cîteaux

A vrai dire, l'on ne connaît rien de précis sur la date probable de l'introduction du *Salve Regina* dans la liturgie cistercienne[1]. Les exemplaires messins qu'ils allèrent copier, peu de temps après leur fondation, ou seulement (?) l'usage de Cluny, — observé par le fait à Molesmes, — sont-ils l'origine de l'importation à Cîteaux, par les moines de saint

1. Nous adressons ici tous nos remerciements au R. P. Dom Augustin, O. C. R., de l'abbaye d'Aiguebelle, qui a bien voulu nous procurer lui-même le texte musical des différentes versions cisterciennes, ainsi qu'à M. Adh. de Saint Genès, pour les renseignements inédits qu'il nous a communiqués à ce sujet.

Robert, de la célèbre antienne ? L'histoire ne le dit pas, et l'on n'en trouve point de trace à Cluny, que l'on sache, avant Pierre le Vénérable [1].

A cette époque, il y avait beau temps que la fondation de Cîteaux était un fait accompli, et l'ordre se trouvait alors dans la voie grandiose des développements. Ceci nous amène au milieu du XIIe siècle, pendant lequel, et cela jusqu'au XVIIe siècle, le *Salve* servit d'antienne solennelle, à Cîteaux, aux quatre principales fêtes de la Vierge. (*Ad Magnif.*, Ires vêpres de la Purification et de l'Annonciation, ainsi qu'aux IIes de la Nativité, et au *Benedictus* de l'Assomption.)

Faut-il voir, dans l'adoption de ce chant [2], un mouvement de branle en faveur de cette antienne, suscité par saint Bernard, ou simplement le désir de ne pas rester en arrière sur Cluny ? J'inclinerais volontiers en faveur de la première hypothèse. L'on sait, en effet, — et nombreux sont les lieux de pèlerinage qui se réclament de l'Abbé de Clairvaux pour l'institution du *Salve* dans leur localité, — combien le saint s'employa à la diffusion de ce chant, au point que cela a servi de thème aux écrivains de légendes pieuses des XIIe et XIIIe siècles. Ce qui se trouve en quelque sorte confirmé par le témoignage d'Aubry, moine des Trois-Fontaines, qui dit en propres termes « .... *unde* in quodam capitulo generali cisterciensi, *veniam suam accepit, qualiter hæc antiphona ab omni ordine reciperetur, quod et factum est* [3]. »

C'est là le point de départ de la dévotion au *Salve* dans l'ordre de

1. La non-connaissance d'un bréviaire clunisien (fin du XIe, commencement du XIIe siècle), mentionnant le *Salve* comme antienne aux fêtes de la Vierge alors en usage, empêche d'accepter la possibilité d'une telle hypothèse. En ce cas, il serait hasardé de vouloir tenir le moine de Cluny, Bernard, archevêque de Tolède, comme auteur des sermons *super Salve Regina* insérés par Mabillon dans les œuvres supposées ou apocryphes de saint Bernard, l'auteur disant expressément à propos de cette antienne : *Quater in anno, ordo noster devotissime concinit*, — ce qui ne peut évidemment se rapporter qu'à un cistercien.

2. Vers 1135, Pierre le Vénérable décrète : « Statutum est, ut antiphona de sacra Matre Dei facta, cujus principium est *Salve Regina misericordiæ, in festo Assumptionis ipsius, dum processio fit, a conventu cantetur*, et insuper *in processionibus*, quæ a principali Ecclesia Apostolorum ad ejusdem Matris Virginis Ecclesiam ex more fiunt, exceptis illis sanctorum festivitatibus in quibus mos antiquus exigit, ad eosdem sanctos pertinentia decantari. Causa instituti hujus fuit, nulla alia quam summus et maximus amor, ab omni rationali creatura, quibuscumque modis rationabiliter fieri potest, exhibendus post Auctorem omnium Matri Auctoris universorum » (Bibliotheca cluniacensis, LXXVI, stat. p. 1375.)

Que l'on veuille bien remarquer qu'ici le *Salve* se chante aux processions, et non à proprement parler dans l'office ; l'on ne voit point pourquoi Pierre le Vénérable, si scrupuleux et si susceptible au sujet de la règle et des coutumes clunisiennes, eût retranché l'antienne du Puy de l'office, si celle-ci en eût véritablement fait partie avant lui.

Ces processions avaient lieu plus de cinquante fois par an, à savoir : chaque fois que l'on célébrait l'office de l'un des saints dont les reliques se trouvaient dans les autels de l'*Église de la Vierge mère*, laquelle avait été consacrée sous l'abbé Pontius, en 1118. Lorsque ces fêtes étaient de 12 leçons, la procession se faisait à *vêpres* et à *laudes*. (Us. de Cluny, de Bernardo, pars. Ia, cap. LXX, apud H. Ergott.) Dès 1220, elles étaient en usage chez les Dominicains.

3. *Chronicon Claravallense, Patr. lat.*, CLXXXV.

Cîteaux ; cela ne put vraisemblablement avoir lieu (en 1130, suivant le récit d'Aubry) qu'avant la correction de l'antiphonaire (texte et note), que les Cisterciens entreprirent [1] au plus tôt en 1132, et qui vraisemblablement a été terminée une quinzaine d'années plus tard [2].

L'on a beaucoup dit de cette correction, et l'on dira sans doute beaucoup encore. Il faut, pour être franc, rendre cette justice aux amateurs

1. Gui, abbé de Cherlieu en Bourgogne, que l'on sait avoir travaillé à la correction du chant, après sa nomination à la dignité abbatiale, ne reçut celle-ci qu'en 1131. Au sujet de cette correction, cf. epist. S. Bernardi sup. Antiph., Migne, *Patr. lat.*, CLXXXII, col. 1122 ; *Nomasticon Cisterciensium*, auctore D. J. Paris, Solesmes, 1892, nova editio.

2. Ce travail n'a pu avoir lieu avant 1132, comme nous allons le voir. L'on pourrait peut-être préciser davantage, en s'aidant de la narration primitive (*Miscellanea* de Baluze, t. IV, p. 120) de l'*auteur anonyme* de la *Vita S. Stephani Obazini*, tronquée par Manrique, suivi malheureusement en cela par les auteurs des *Acta Sanctorum*. Dans cette vie il est parlé de préceptes donnés par le saint abbé à ses moines ; mais plus loin, à l'année 1142, on lit : .. « monachi ergo ex eremitis effecti novis legibus novisque institutionibus quotidie informabantur, instituebantur, *ad arbitrium Dalonensium* monachorum, qui eos docebant et in præceptis regularibus instituebant et erudiebant. »

Dalon fut fondée en 1119. Or cette abbaye, au moment où les moines d'Obazine en reçurent la règle monastique (donc 1142), suivait la règle et les usages de Cîteaux. De ce texte rapprochons le suivant (p. 120) : « Illud certe molestissimum videbatur, quod libros, quos secundum ordinem monachorum nuper multo labore confecerant, deponere cogebantur et ad formam Cisterciensium revocare... » « Sed cum et ipsi primitus *per Dalonenses a Cistercio fuissent delati*, mirum videtur quod tam discordes inter se tamque dissimiles esse potuerint. Sed sciendum quod libri quibus primo Cistercienses in divinis officiis usi sunt, valde corrupti ac vitiosi fuerunt, et usque ad tempora S. Bernardi sic permanserunt. Tunc enim Abbatum communi decreto ab eodem sancto Abbate ejusque cantoribus sunt correcti et emendati, et sicut modo habentur dispositi. Unde constat eos ante hanc emendationem a Dalonensibus expetitos ; qui etsi de ordine tunc non erant, secundum ordinem tamen vivere gestiebant, et consuetudines ordinis scriptas sibimet deferebant. »

De cet ensemble il résulterait qu'en 1142 Cîteaux n'avait pas encore accompli sa réforme sur le chant, puisque Dalon, sa fille spirituelle, transmet à Obazine les livres de chœur antérieurs à cette correction. Or c'est en 1147 qu'Obazine est affiliée directement à l'Ordre cistercien. Ce serait donc entre 1142 au plus tôt et 1147 au plus tard, qu'il faudrait placer cette correction.

J'ai parlé de 1132, et j'y reviens : ceci pour ceux que ne satisferaient point les raisons invoquées plus haut.

Je disais que ce travail de revision, opéré sous la direction de saint Bernard, n'avait pu avoir lieu avant cette date, parce que les monastères de Cherlieu et de Longpont n'ont guère été fondés avant cette époque (Cherlieu, 7 juin 1131 ; Longpont, 5 mars 1132), et que c'est justement *Gui, abbé de Cherlieu*, aidé de Gui d'Eu (Guido Augensis), selon toute probabilité moine de Longpont, qui a présidé à ce travail.

D'après une étude encore manuscrite, et que me veut bien communiquer son auteur, mon ami M. Adh. de Saint-Genès, il ressort que le traité *de Cantu*, sur lequel se sont évidemment basés les correcteurs cisterciens, est l'œuvre de deux auteurs. La première partie (du début jusqu'à l'alinéa commençant par ces mots : « Præmonitos autem esse volumus » n° 2, qui est une sorte de prologue, serait de Gui de Cherlieu, et la seconde (tout le reste) l'ouvrage d'un certain *Guido Augensis*, moine de Longpont, appelé *Augensis* du titre canonical qu'il aurait reçu avant son entrée dans l'ordre, suivant l'usage de l'époque. (Pour ce dernier c'est une hypothèse, non cependant dénuée de vraisemblance, et rendue possible par ce qui suit.)

Ce *Gui d'Eu* serait également l'auteur du traité *Regulæ de arte musica* publié par M. de Coussemaker d'après un manuscrit du XIIIe siècle, de la Bibliothèque de Sainte-Geneviève. (*Script. medii ævi, nova series*, Paris, 1867, t. II, p. 150 et seq.) Ce traité offre en effet plus que de grandes analogies avec le traité *de Cantu*,

du chant grégorien, que les correcteurs de Cîteaux, soit par une trop grande étroitesse de vue dans l'application des règles, voire même par une conception plutôt naïve, — et qui n'a échappé à personne, — de la loi du *décacorde*, ont privé l'antiphonaire et le graduel de beautés qui, pour n'être pas toujours conformes aux règles imaginées tardivement, avaient pour elles d'être consacrées par l'usage, et cela aux meilleures époques du chant. Quoi qu'il en soit, le but était louable, et somme toute l'œuvre bonne, et plus qu'essentiellement (ceci est susceptible de tant d'acceptions !) grégorienne. Seulement, c'était un excès : l'excès est toujours nuisible.

Pour en revenir à notre sujet, disons que cette correction était hautement approuvée par le Chapitre général ; à ce propos, l'on interdit formellement aux transcripteurs d'apporter le moindre changement au travail des reviseurs.

Le *Salve* dut subir, lui aussi, des corrections. L'on conviendra sans peine qu'admettre la violation de cette ordonnance avant le milieu du XIIIe siècle est inacceptable, surtout quand l'on voit qu'elle ne l'a pas été du XIIIe au XVIIe siècle, qui devaient cependant voir tant et de si profondes modifications apportées aux observances et au premier esprit de l'Ordre.

D'ailleurs les manuscrits en témoignent : un des plus vieux, l'antiphonaire de Bornhem (1244) et celui de Westmalle (1225) ont le *Salve* pour antienne solennelle aux fêtes mentionnées plus haut, et en usage à Cîteaux dès le siècle précédent. Enfin l'antiphonaire d'Hauterive, conservé au Montmelleray (Irlande) et antérieur à 1203, qui ne renferme que le propre du temps, contient cependant *ad calcem*, parmi les *Commemorationes Sanctorum*, le *Salve* pour mémoire de l'Assomption, durant l'octave de cette fête. Il en fut ainsi de cet usage à Cîteaux jusqu'au XVIIe siècle.

Parallèlement à son rôle dans l'office canonial, le *Salve* devait occuper une place encore plus importante dans l'Ordre cistercien, au point de devenir une prière quotidienne.

mais de véritables copies. Cf. Vacandard, *Vie de saint Bernard*, Lecoffre, 1897 ; t. II, p. 106, note 4.

Ce dernier ne peut être l'œuvre d'un abbé de Cherlieu, parce que l'auteur appelle *comprovinciales* les églises de la province de Reims, et en particulier celle de Soissons, dont il dit : *Suessionem quam quasi ad januam habes*. ce qui ne peut être vrai que de Longpont. Cette même mention se retrouve au début du traité *de Arte*, ce qui permet de conjecturer que le titre donné par M. de Coussemaker est fautif, d'autant que ce traité est reconnu du même auteur que le *de Cantu*, et que ce dernier ne peut par la même raison être attribué à Gui de Cherlieu, selon la juste remarque de Mabillon. L'erreur de M. Vacandard viendrait donc de ce qu'il s'est trop basé sur le titre donné par M. de Coussemaker.

Or le *Tonale*, attribué faussement à saint Bernard par Hommey, *indique un traité de musique composé par Gui d'Eu*, et envoyé par lui à Guillaume de Rievaulx, son ancien maître qui mourut en 1143. (Rievaulx fondée en 1132.) Précisément dans les *Regulæ de arte musica*, l'auteur déclare qu'il envoie son travail à son maître de noviciat. C'est donc de Longpont, fondée en 1132, qu'il le lui envoya avant 1143. Cette correction aurait donc eu lieu entre 1132, ou plutôt 1142 (ceci ressort des considérations précédentes et que ne contredisent point la 2e thèse) et 1147 au plus tard.

Elle eut ses phases, cette prière, elle eut son évolution : et cela tint à diverses causes, notamment aux besoins dont souffrait alors le Saint-Siège et l'Ordre lui-même ; un peu par reconnaissance aussi, et d'une façon analogue aux fondations, comme beaucoup plus tard en Allemagne et en Suisse.

Inspirée par les nécessités momentanées, cette pratique finit par passer en coutume. En 1218, pour la première fois, le Chapitre général en prescrit le chant quotidien, après le chapitre, *dans l'église*, où l'on se rendait processionnellement, et en face du grand autel. Mais donnons le texte de ce décret, qui, outre l'importance attachée à un premier document, ne laisse pas d'être fort intéressant parce qu'il est le premier, à notre connaissance, à relater l'établissement de cette pieuse coutume :

« Finito responsorio, dicatur versus *Gloria*, repetitione responsorii. Et post incipiat cantor *Salve Regina*, sub mediocri voce, quam cum incœperit, omnes *veniam petant*, et sic maneant usque ad *misericordiæ*; et tunc *surgant stantes*, donec tota finiatur. Qua finita, qui tenet conventum dicat *Ora pro nobis, Sancta Dei Genitrix, conventu petente veniam*, et prono existente, donec ille *collectas* stando dixerit *Adsit nobis Dñe* et *Concede nos*, quæ cum præmisso *Dñs vobiscum* dicentur, et *per Christum Dñum nostrum* finientur [1]. »

L'on ignore absolument le motif de cette ordonnance. Peut-être était-ce à l'intention des croisés, alors occupés au siège de Damiette. (Juin 1218-5 nov. 1219.)

Quoi qu'il en soit, cette décision était rapportée deux ans après, et par un décret promulgué en 1220, le Chapitre enjoignait aux moines de *réciter le Salve*, chacun en son particulier, « dicatur a singulis quotidie cum collectis consuetis [2]. »

Ce décret fut renouvelé en 1221 et conçu en ces terme : « Antiphona *Salve Regina*, cum collectis consuetis dicatur a singulis. Dicatur etiam *Verba mea* et *Pater Noster* et *Ave Maria*, *pro Papa et Domino Portuensi* [3]. » C'est le premier décret où il soit fait mention d'un personnage quelconque à propos de la récitation du *Salve*.

Sept ans plus tard (1228), le Chapitre formula une nouvelle décision. Les événements étaient graves : Grégoire IX, persécuté par Frédéric II, quittait Rome à l'improviste, et cherchait un refuge à Pérouse ; de son côté, au temps même où se réunissait le chapitre général, Rainald de Spolète assiégeait les États pontificaux. En France l'état des choses n'était guère plus brillant : d'une part Blanche de Castille était en

1. Cf. Statuta cap. gen... anno 1218, apud Martène, *Thesaurus nov. Anecdot.*, t. IV, col. 1321.

2. Id., col. 1327.

3. Il s'agit ici de Conrad, fils du comte Eginon d'Urach, qui quitta un canonicat de Saint-Lambert de Liège pour entrer à Clairvaux ; successivement abbé de cette abbaye et de la célèbre maison de Cîteaux, il fut nommé évêque de Porto en 1219, à la mort de son prédécesseur sur ce siège, Centius Sabellus. Il meurt en 1227, en qualité de légat contre les Sarrasins de Palestine.

lutte avec les prétentions des grand vassaux, et simultanément, d'un autre côté, Romanus de Saint-Ange, cardinal légat de la sainte Église depuis 1225, s'efforçait de mettre un terme aux hécatombes sanglantes des Albigeois [1]. Aussi les termes dont se servent les Pères du Chapitre sont-ils singulièrement significatifs et pleins d'expression dans leur brièveté : « *pro Domino Papa, pro pace Romanæ Ecclesiæ et Imperii, pro Dño Romano Apostolicæ Sedis legato et negotio Albigensium, et pro Statu Ordinis nostri et totius Sanctæ Ecclesiæ, pro Rege Franciæ et Regina, et ejus liberis, et pace Regni, et regina uxore quondam Philippi regis*, omni sexta feria, dictis septem psalmis in Ecclesia, *mediocri voce cantetur responsorium* Aspice Dñe, *antiphona Salve Regina*, versus *Ora pro nobis*, et collecta anno præterito constituta, etc... [2]. »

Après s'être adressé à toute l'Église pour demander des prières et en particulier le chant du *Salve Regina*, Grégoire IX, toujours en lutte avec l'empire, s'adressait aux Cisterciens (1239): à cette occasion, le Chapitre renouvela le statut de 1218; seulement le verset *Ave Maria* remplaça le verset *Ora pro nobis* [3].

En 1241, — le motif de ce changement n'est pas connu, — la teneur du précédent décret fut modifiée, et le chant de l'antienne fixé après prime; on se tournait vers l'autel et hors des stalles. Ici, il faut remarquer que le décret porte *dicatur* et non *cantetur*. Quoi qu'il en soit, je crois qu'il ne faut voir ici qu'une variante dans la forme, et que les Pères capitulants ont eu en vue le même cérémonial qu'auparavant. En 1220, en effet, le décret portait aussi *dicatur*, mais était précisé par le mot *privatim* [4].

En 1251, Louis IX [5] et Alphonse de Poitiers, son frère, demandent

1. Cf. « Excitationes dormitantis animæ circa psalmum octogesimum sextum, canticum *Magnificat*, salutationem angelicam, et antiphonam *Salve Regina*, auctore Fr. A. Paciuchellio Politiano, ord. prædicat. », apud Iöcklinium, Munich, MDCLXXVII, p. 659, 1re col. : « Quam vero proficuum sit, antiphonam hanc ad co-« lendam, et supplicandam Deiparam, adhibere, ex mirandis effectibus, qui inde sæ-« pissime profluxerunt, elucescit Gregorius IX, anno 1238, ad divinum auxilium « implorandum adversus Fr. II imperatoris sævissimi hostis Ecclesiæ et hæretici « persecutiones, pias preces in honorem B.V. decantari præcepit, et *præsertim* antipho-« nam *Salve Regina*, etc... »

Romain-Bonaventure, 44e évêque de Porto, cardinal-diacre du titre de Saint-Ange en 1212 ; succède à Conrad sur le siège de Porto en 1227. Légat du Saint-Siège à deux reprises, en France, et aussi en Angleterre. Meurt en 1243.

2. Cf. Martène, *op. cit*, col. 1349. Renouvelé l'année suivante, 1239, *ibid.* col. 1351. Depuis 1194, les sept psaumes de la pénitence étaient récités après le chapitre.

3. Martène, *op. cit.*, *ibid*, col. 1368. : « Cum Dñs Papa ab ordine nostro orationes requirendas duxerit, specialiter injungitur, ut pro Ipso et Cardinalibus et statu totius Ecclesiæ, in omnibus ordinis nostri conventibus, finito capitulo, et prædicto *Ajutor. nostr.*, incontinenti cantor incipiat, voce mediocri, *Aspice*, quod conventus, eundo ante majus altare eo ordine quo sexta feria ad septem psalmos fieri solet percanent, subjungentes stando ante ipsum majus altare, *Salve Regina*, cum venia. Quo completo, subsequatur versiculus *Ave Maria*, flexis genibus. »

4. Martène, *op. cit.*, *ibid.*, ann. 1241, col. 1374.

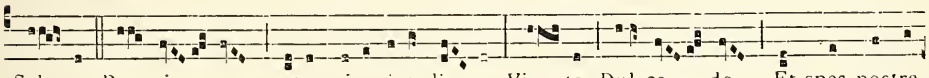
5. L'on n'ignore point, en effet, les rapports qui unissaient saint Louis à l'ordre de Cîteaux, à propos de quoi Guillaume de Nangis rapporte, dans ses *Annales du règne de saint Louis*, que « li benoiez Rois fist à ses propres despens, fonda, et doua

à Cîteaux des prières spéciales. Les Pères ordonnent alors, parmi de nombreux suffrages, le chant du *Salve*, que l'on chanterait, le soir, après complies, en ajoutant, comme de coutume, le verset *Ave Maria* et l'oraison *Concede nos*. Cette définition fut renouvelée quatre ans plus tard [1], et l'usage persévéra ainsi jusqu'à la fin du XIVe siècle, comme le prouvent les statuts de 1270, 1325, 1350.

En 1483, sous Imbert de Losnes [2], le *Salve* fut ordonné à nouveau: faut-il en conclure que cette coutume de chanter quotidiennement l' « antiphona de Podio » était tombée en désuétude, d'abord d'une façon isolée, puis bientôt par un peu toutes les maisons de l'Ordre, ainsi qu'il en advient de toutes les coutumes ? A cela il n'y a rien d'impossible. Depuis lors, le *Salve* est toujours chanté, chaque soir, après complies, et rien n'est plus touchant que cette supplication montant vers le ciel, et digne couronnement de l'office divin avec l'admirable *Te lucis ante terminum* de saint Ambroise [3].

L'on sait qu'au XVIIe siècle l'Ordre de Cîteaux vit s'opérer de nombreux changements dans sa liturgie, à la suite de la réforme de Claude Vaussin. C'est à cette époque que fut modifiée pour la première fois la version cistercienne du *Salve Regina*.

Je me contenterai de donner ici ce que j'appellerai, avec Dom Augustin d'Aiguebelle, la « troisième version » du *Salve* dans l'ordre de Cîteaux, proposée par la commission de chant et adoptée par le Chapitre général de 1905. C'est en réalité la restitution pure et simple du *Salve* primitif, selon la version cistercienne.



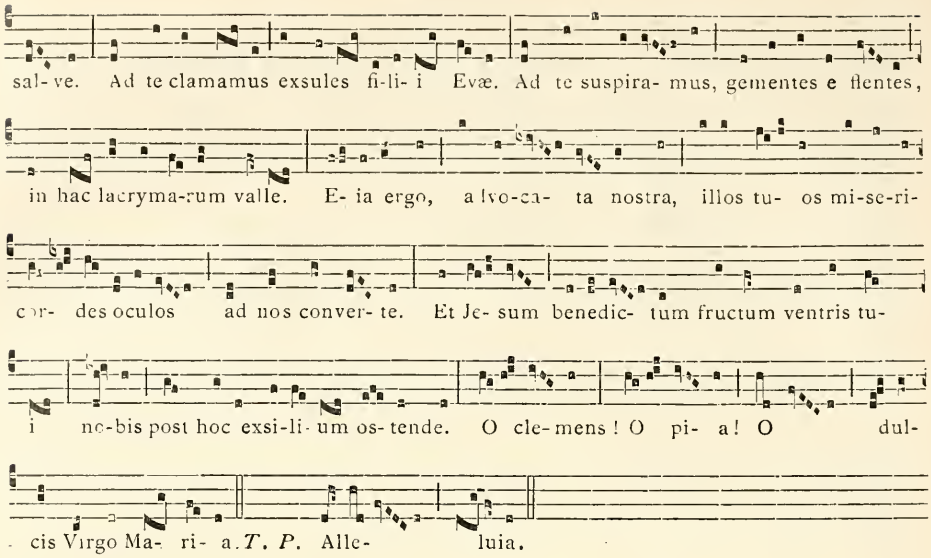
l'abèie de Royaumont, de l'ordre de Cistiaux ». Louis IX assistait tous les jours à l'office, auquel il voulait voir aussi ses enfants; en particulier à complies « que il faisait chascun jour chanter après souper, en la fin de laquelle heure ou chascun jour une antienne de Nostre-Dame ».

Le confesseur de la reine Marguerite est encore plus précis à ce sujet : « Et chascun jour quant complie de la Mère Dieu estoit dite, les chapelains chantoient ilecques meemes une des antiennes de Nostre-Dame, moult sollempnelment et à note ; c'est à savoir, aucune foiz *Salve Regina*, aucune foiz une autre, avecques l'oraison que l'en doit dire après, si com il est accoustumé à dire. » (P. 238 et 311 de l'édition de 1661, contenant Joinville, Guillaume de Nangis et le récit du « confesseur de la Reine Marguerite »).

1. Martène, *ibid.*., anno 1251, col. 1394. Renouvelé en 1255, col. 1404.

2. Cf. Ange Manrique, *Annales Cistercienses*. — Cet auteur ne cite pas le décret, et son texte même permettrait de discuter son assertion ; il est heureusement confirmé par le texte du décret de 1483, donné par Franz Winter, *Die Cistercienser nördstliches Deutschlands*, t. III, p. 347.

3. On a vu, en étudiant le texte des décrets, que l'on se prosternait sur les « articles » au début de l'antienne, pour se relever au mot *misericordiæ* ; l'absence de cette prescription dans les statuts de 1241 et de 1251, mentionnant simplement de se tenir « extra stalla », pourrait faire croire qu'elle fut supprimée. Cependant on la trouve dans les recueils de définitions (*Instit. cap. gener*, dist. III, ch. II, p. 293 ; *id.*, V, 2, p. 400 ; *Nomasticon*, 1892, Solesmes, editio nova). Cette coutume paraît être tombée plus tard en désuétude, car le rituel de 1689 n'en fait point mention. — De



Nous avons déjà dit la parfaite conformité qui existait entre la version cistercienne primitive et le texte musical que nous venons de donner ; la seule différence consiste dans l'adjonction des mots *mater* et *virgo,* qui ne devaient prendre place dans le texte cistercien qu'au XVIIe siècle, et que nous voyons, bien avant la fin du XIVe siècle, simultanément employés dans les liturgies des églises particulières. De l'introduction de ces ajoutes dans le texte primitif, M. Gastoué a donné une explication très plausible[1], en constatant combien elles avaient été employées dans les paraphrases et tropes du *Salve Regina.* Si l'on ajoute que très souvent, et notamment le samedi, c'était l'habitude, en nombre d'églises, de chanter la « sublime antienne » accompagnée de son commentaire texte et musique, il sera aisé de comprendre avec quelle facilité l'on a introduit peu à peu dans la leçon primitive, — et cela d'une façon plus ou moins consciente, — les mots *mater* et *virgo.*

*
* *

A vrai dire, ce rétablissement du premier texte musical, — ce dont on ne saurait trop remercier le savant P. Augustin d'Aiguebelle, — ne nous procure pas seulement le plaisir de savourer, dans toute son intégrité, le charme de la mélodie antique : il met aussi davantage en relief les défauts de notation et d'intelligence musicale inhérents à l'époque de la décadence grégorienne, et que l'on remarque en particulier dans la retouche qui fut faite à la contexture mélodique du *Salve* au XVIIe siècle.

même, on s'agenouillait, et cela est encore en usage, pendant le verset, et l'on demeurait incliné durant la collecte.

1. Le *Salve Regina,* origines et histoire ; dans l'*Écho de N.-D. d'Avioth,* années 1904-1905.

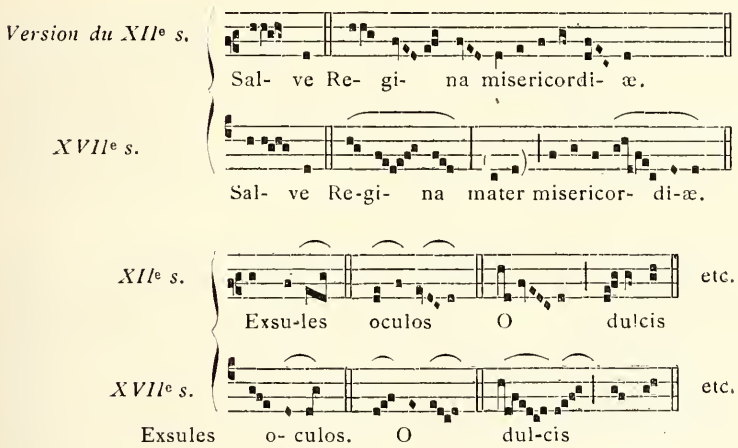
L'on ne se contenta point, en effet, d'ajouter les mots *mater* et *virgo*, qui devaient avoir pour résultat de rompre l'harmonie et le parallélisme des deux premières phrases et des distiques de la fin, et de gâter la mélodie :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Salve Regina misericordiæ
Vita dulcedo et spes nostra Salve

. . . . . .

O clémens,
O pía,
O dúlcis,
María,

mais encore le texte fut distribué de tout autre manière sous la notation grégorienne. Il en devait résulter une altération plus ou moins grande, parce qu'elle donnait naissance à des groupes de notes de contexture différente, voire même complètement arbitraire, et absolument inexplicables ; de ce fait l'unité première était rompue.



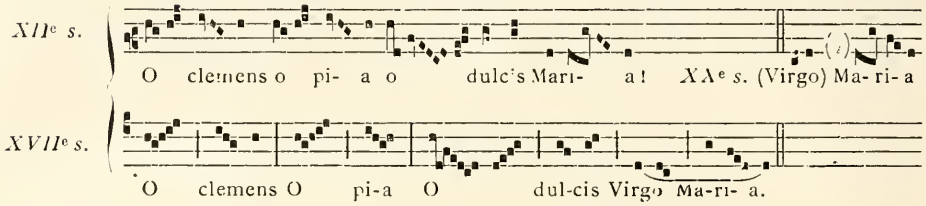
On peut juger, par ces quelques exemples, de ce qu'il pouvait rester dans la pratique, de l'interprétation et de l'intelligence primitive du rythme grégorien, bouleversé çà et là et arrêté dans sa marche par des poses aussi arbitraires que multipliées, qui ne contribuaient pas peu à rendre l'exécution des plus lourdes, étant en contradiction flagrante avec les règles de l'art. Et Dieu sait comment furent exécutées les mélodies grégoriennes avec des distributions de groupes aussi bizarres !

Tout cependant n'est pas à blâmer dans la mélodie cistercienne du XVIIe siècle.

Et, vraiment, il faudrait presque se réjouir, pour un peu, de ce que l'on blâme d'autre part, en voyant quel joli résultat — à mon avis incomparablement plus beau, quoique plus irrégulier — le XVIIe siècle

*

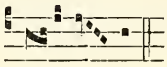
a su tirer de la modification musicale des trois invocations finales[1].



A propos de ces trois invocations, voici ce que dit Dom Pothier[3] : « La plus importante (variante) est aux invocations finales, qui dans l'antiphonaire cistercien montent seulement à l'*ut*,

Agabc bag a,
O cle mens,

ce qui pourrait bien être la leçon primitive, tandis que dans l'usage plus généralement accepté on atteint le *ré* : »



Cette remarque est entièrement confirmée par l'examen des manuscrits. Il faudrait l'appliquer, d'une façon générale, à l'ensemble de toute la mélodie en usage, beaucoup moins simple que la version primitive : celle-ci peut être à peu près fixée par la comparaison des anciens manuscrits. Et c'est ce qu'a réalisé d'une façon très heureuse M. A. Gas-

1. L'on a voulu que saint Bernard soit l'auteur de ces trois invocations ; remarquons en passant que ceux qui rapportent le fait de la légende de Spire sont, en général, des auteurs plus ou moins dépourvus d'autorité. Et quand il en serait autrement, quelle foi peut-on ajouter à un document du milieu du XVIe siècle, rapportant un fait du XIIe ? En l'absence de références plus précises, il serait téméraire de conclure en faveur de l'abbé de Clairvaux. En somme, il en est un peu comme de l'auteur du *Salve*, sur lequel je me propose de revenir. Il est bien certain qu'il est difficile de conclure en faveur d'Hermann Contract ou de Pierre de Compostelle. Peut-on, en conscience, être plus affirmatif en faveur d'Adhémar de Monteil ? Il y a du pour et du contre : la question reste à l'état de probabilité, — ce qui est déjà un grand point, — mais est loin d'être résolue. — Au reste, le silence des contemporains, et surtout des compagnons de voyage du saint, me semble être des plus significatifs en faveur d'une thèse négative ; d'autant que la forme *O dulcis* Virgo *Maria*, employée par Eisengrein, l'auteur de la *Chronique de Spire*, n'apparaît pas avant le XIIIe siècle, c'est-à-dire cent ans plus tard : ce qui rend la chose inadmissible.

Il n'y a qu'une hypothèse susceptible d'être envisagée sérieusement : admettre qu'il en ait été du *Salve* comme de l'*Ave verum*. L'on sait en effet, — et l'usage persiste encore de nos jours — que nombre d'églises omettaient le *Tu nobis miserere* qui termine ce dernier chant. Une omission de ce genre à propos du *Salve* n'a rien d'invraisemblable ; toujours est qu'il n'est nullement établi qu'il en ait été ainsi. Dans ce cas, les compagnons de saint Bernard n'auraient point cru devoir enregistrer ce qui leur paraissait tout naturel dans la bouche du saint ; toutefois nous n'avons aucun moyen de contrôler la chose. L'on verra plus loin que l'argument musical se retourne plutôt en faveur de la thèse contraire.

2. Cette correction a l'avantage d'être plus régulière.

3. *Revue du chant grégorien*, 15 juin 1893.

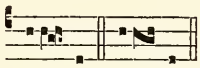
toué dans ses *Principaux chants liturgiques* (Paris, Poussielgue) [1]

La mélodie qu'il en donne d'après les plus anciens manuscrits de la Bibliothèque nationale ressemble à tel point au texte cistercien que l'on pourrait s'y tromper à première vue.

Mais, en revenant à un examen plus attentif, l'on s'aperçoit bien vite de quelques différences : et voici qui nous amène à parler de la mélodie en elle-même, du *Salve* cistercien.

*
* *

Je ne sais si l'on a été frappé de ce début ; en somme c'est bien la mélodie de toutes les autres versions ; cependant elle s'en distingue par l'adjonction d'un *sol* liquescente qui peut paraître bizarre, mais qui n'en a pas moins, et peut-être à cause de cela, un charme spécial, comme quelque chose de plus « primitif » :



Je ne parlerai point de la disposition des groupes : elle est absolument la même dans les plus anciens antiphonaires manuscrits et autres, notamment dans celui d'Hartker, à Saint-Gall ; il est vrai qu'il s'agit là de feuillets ajoutés plus tard et qui ne peuvent remonter au delà du XIIIe siècle ; on peut néanmoins leur donner de l'autorité, comme conforme sur bien des points à d'autres manuscrits.

Jusqu'aux mots *gementes et flentes*, la mélodie ne présente point de caractéristique spéciale. Les deux premières phrases se répètent avec la plus grande régularité, et amènent par leur retour successif le développement musical des phrases suivantes. Tout doucement la mélodie s'élève à l'*ad te suspiramus*, paraphrasant en quelque sorte le thème précédent : et c'est là qu'apparaît très nettement les rapports étroits qui unissent le texte et la leçon musicale. Aux mots *gementes et flentes* les Cisterciens ont corrigé la version primitive. L'on se souvient de leur théorie : la loi du *décacorde*, appuyée sur l'autorité du psautier : *in psalterio decachordo psallam tibi*. A ce propos, Dom Augustin [2] dit très justement, — et je puis le citer, puisque chez tous les érudits de la science musicale l'opinion est la même : « Cette autorité, si c'en est une, leur « a fait rejeter impitoyablement toute descente plagale dans les tons « authentiques et toute progression authentique dans les tons plagaux, « sans parler d'autres modifications ; de là des variantes nombreuses « avec les manuscrits des autres églises, mais aussi *signe infaillible* « pour les distinguer. »

1. Cf. page 142 de l'édition notée en plain-chant, pour toute la comparaison qui va suivre.
2. Documents personnels.

Texte cistercien du XIIe s.

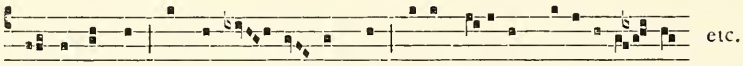
gementes et flen- tes

Version primitive.

gemen es et flentes

Ceci ne veut nullement dire que le texte cistercien soit dénué de beauté ; mais il est permis de préférer la version primitive, vraisemblablement représentant l'intention de l'auteur, qui est d'opposer ces mots, exprimant la douleur et destinés à frapper davantage, à ce qui précède et même à ce qui suit. L'on verra ce que l'on peut conclure d'une telle observation.

Après ces mots, la supplication reprend et semble s'éteindre après une légère montée sur *lacrymarum*, dans la reprise du thème initial. A *Eia ergo* elle se fait plus pressante, et la mélodie accompagne très bien la pensée ; dans la version moderne, la gradation est peut-être mieux marquée par l'emploi successif de l'*ut* et du *ré*, quoique enfin elle ne laisse pas d'être aussi très belle autrement, parce qu'elle paraît plus insistante :

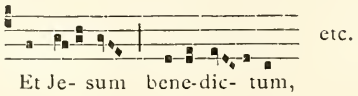


E- ia ergo advo- ca- ta nos-tra, illos tu- os mise-ricor- des

Et puis la mélodie retombe et s'éteint dans un sanglot sur les mots *oculos ad nos converte*. Ici, nouvelle divergence avec la version primitive. Là vraiment la correction est inadmissible. Combien j'aime mieux cette descente sur le *la*, pour remonter insensiblement dans l'échelle normale, et après un repos, entendre, triomphante, la magnifique formule du 1er ton ; ce passage est d'une envergure vraiment étonnante, et suffit à lui seul à donner une idée du génie de l'auteur de la « sublime antienne » :

Et Jesum benedic- tum fructum ventris tu- i, no- bis,

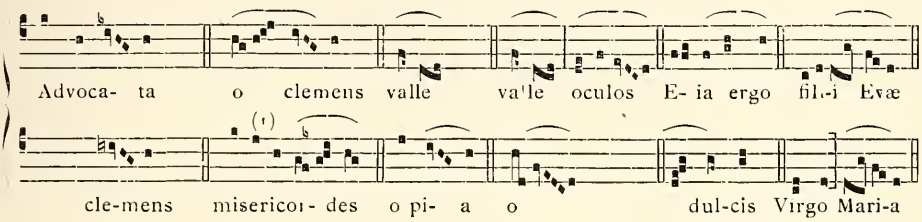
Naturellement, il fallait changer le texte musical : il faut reconnaître que la correction a été très bien faite, et avec l'intention visible de se rapprocher le plus possible du contexte :



Et Je- sum bene-dic- tum,

Nous arrivons aux trois invocations finales, examinées plus haut. L'on ne m'en voudra point d'y revenir ; il a été question d'en faire une compo-

sition de beaucoup postérieure au reste de l'antienne. M. Gastoué pense autrement, et vraisemblablement avec raison ; j'ignore quels sont ses motifs. C'est sans doute parce qu'il trouve à tout l'ensemble une parfaite unité, et c'est là-dessus que je veux insister. Il est vrai que le sens est complet après *ostende :* l'on avouera cependant que rien n'est plus rationnel ici que ces trois invocations. De plus, l'examen de la mélodie de ces dernières fait voir, à la fin de chaque formule, le thème qui a servi précédemment : et ceci est très important.



Enfin, éclairé de ce que nous avons dit plus haut, touchant l'auteur des trois invocations, je crois que l'on peut très bien considérer les distiques de la fin comme de la main du même auteur : l'on ne peut objecter une raison littéraire ; en fait, rien n'est plus irrégulier que le texte de cette antienne. Est-ce un argument musical ? les distiques *gementes et flentes* très rudes et par là plus archaïques ; les invocations finales plus douces, parce que plus récentes : ceci n'est point suffisant. L'intention de l'auteur était certainement d'opposer les unes et les autres. On ne chante point la douleur comme l'espérance : chacune a son langage.

J'aime mieux croire qu'il en est un peu ici comme de l'office des morts. En somme, il est bien permis de les comparer : dans les deux cas, l'on a affaire à un vrai poème. Dans l'office, quelle est la note caractéristique ? Un cri d'espérance affirmé par la demande du repos éternel (Introït) ; une âme effrayée qui se ressaisit et qui, de plus en plus confiante, offre le Christ en expiation au Père (Offertoire) ; à la Communion, une demande de paix et un abandon entre les mains divines : *quia pius es* ; et le *Dies iræ* résume à lui seul toutes ces données, tous ces sentiments. L'étude mystique du *Salve* nous en dirait tout autant. Dès lors, il est moins téméraire de conclure à un seul et unique auteur.

Parlant du *Salve* cistercien, Dom Pothier concluait : « La leçon cistercienne, malgré les variantes soit volontaires, soit involontaires qu'elle présente, *se rapproche beaucoup plus des manuscrits que celle des éditions modernes,* où des phrases pleines de grâce et de distinction, comme

1. La formule est ici transposée ; il en est de même entre les mots *valle* et *pia ;* seulement les notes sont groupées de façon un peu différente ; cela suffit néanmoins à montrer la même origine, surtout le dernier exemple.

ad te clamamus, se trouvent alourdies et rendues vulgaires par des notes de remplissage. »

C'est à cette opinion qu'il faut s'arrêter : somme toute, c'est grâce à leur esprit conservateur que les Cisterciens ont dû de conserver, plus longtemps que d'autres, le dépôt intact des mélodies grégoriennes, selon la juste remarque de Dom Kienle : de quoi l'on ne saurait trop les féliciter.

JEAN DE VALOIS.

LA

Plus ancienne Méthode française de musique

Réimpression de « l'Art, Science et pratique de plaine musique » avec introduction, et appendice,

PAR MICHEL BRENET.

¶ S'ensuyt la matiere de laquelle nous avons a traicter, en ce present livre. Et premierement, la diffinition de musicque, consequemment les diuisions.

¶ Diffinition.

Musicque est dame des sciences plaisante à l'o[u]ye, delectable a l'entendement. Resiouyssant les desollez, Reconfortant les Opressez, Reprymant [fol. 4] les malicieux et confondant les enuieux, reueillant les endormis et endormant les esueillez.

C'est celle qui selon les poetes fist clore les cent yeulx [d']Arg[us], et qui ediffia le mur de Thebes, comme dist est au proesme premiere division.

Musique ainsi nommée Moy qui en grec signifie eaue au pris les IX muses, est diuisee en trois parties. Et dit Boece au proesme de son liure qu'ilz sont troys genres de musicque c'est assauoyr musicque mondaine, humaine, et instrumentalle [1].

¶ Musicque mondaine est trouuee ès proportions des corps celestes par les grans mouuemens du ciel. Pareillement ès diuerses qualitez des elemens.

¶ Musicque humaine apartient à microcosmus qui vault autant à dire que le petit monde approprié à l'homme composé par quattre elemens ayans diuerses qualitez, lesquelles bien proportionnees auec incorporees vivant vivacité de raison engendre en l'homme notable consonance.

¶ Musicque instrumentalle est causee par VI organes de voix humaine qui sont la langue, la gorge, le palais, les IIII dents et les lèures. Ou par certains aultres instrumens artifficielz. Ceste musicque sera diuisee en trois especes. Seconde division.

¶ La premiere est musicque qui se faict verballement par certaine quantité de temps piedz et accentz, et celle [là] apartient aux versificateurs.

La seconde espece est arismeticque qui conserue certaine quantitez de sillabes ensemble aulcune maniere de consonance laquelle touteffoys ne resonne pas de [fol. 4 v°] nécessité ne moment de temps comme faict Musicque composée, ains se consone successiuement et distinquement, ainsi que choses acordees. Ceste espece de musicque est appellée Rhetorique vulgaire.

¶ La tierce espece de musicque instrumentalle de laquelle ie vueil traicter en ce present livre est de voix humaine, haulte, forte, doulce et clere, mais pour ce que la voix humaine est variable d'elle mesme et de tres foyble asseurance, et ne se peult compasser par Geometrie, comme font certains instrumens qui s'aperçoivent à l'œil, Les principes de musicque ont esté compassez praticquez et inuentez premier[ement] par une seulle corde tendue dessus la concauité et longitude d'ung instrument comme manicorde, et de là en auant ceste musicque a esté démonstrée par voix humaine exercitee et augmentee par diuers instrumens musiquaux forgés de métail et de boys comme sont harpes, lux, bedons, guisternez, doulce melles, titinables, psalmistes, etc.

1. Voyez appendice, note 4.

¶ Desquelz aucuns donnent leurs tons par supliation comme turbes et trompes, les aultres par extention des accors comme cymphonies et marionnettes, les aultres par extention et percussion, comme orgues et instrumens semblables, etc. [1]. Et cela pour la seconde diuision quant à present.

¶ Mais pour auoir ample declaration et congnoissance de ceste science et art il est assavoyr que musicque pour la preciosité de ses consonances affin de complaire à nostre seigneur et de resiouir les deuottes creatures fut par [fol. 5] les saintz peres accepté begninement receu en l'eglise crestienne. Et iaçoyt ce que sainct Gregoyre ensemble plusieurs grans docteurs s'emploiassent à toute diligence de la reigle et mesure selon la tradiction des anciens neantmoins ilz en auoyent souuent des menues confusions de ceulx qui plus souuent chantoyent plus par usage que par art parquoy ung nommé Guydo natif d'Italie ordonna la game nouuelle a l'instruction des iouuenceaulx sur les ioinctures des doitz. Et pource que toutes les lettres, voix, lignes, espaces, et proprietez sont situez en la main par tous les degrez de la game. Pour plus facillement entendre ceste science nous mettrons premierement l'ordonnance et la diffinition de la game selon le commun usage. Et puis deuiserons nostre premier luire en chapitres, et determinerons d'ung chascun chapitre particulierement.

¶ Sensuyt donc la game selon nostre commun usaige. Et les sept ut par six voix en ensuiuant les clefz de ladite game.

[Fol. 5 v°, figure de la main.]

[Fol. 6, tableau de la gamme :]

						E	E la
					D	D	D la sol
					C	C	C sol fa
					B	B	B fa ♮ mi
				A	A	A	A la mi ré
				G	G	G	G sol re ut
				F	F		F fa ut
			E	E			E la mi
		D	D	D			D la ré sol
		C	C	C			C sol fa ut
		B	B				B fa ♮ mi
	A	A	A				A la mi ré
	G	G	G				G sol ré ut
	F	F					F fa ut
E	E						E la mi
D	D						D sol ré
C	C						C fa ut
B							B mi
A							A ré
G							G ut
♮	N	♭	♮	N	♭	♮	

1. Voyez appendice, note 5.

[fol. 6 v°] Gamaut n'est aultre chose qu'une ordonnation de degrez situez en descurrent par les ioinctures interiores de la main. Pour satiffaire esd[its] precedens et venir au propos de notre principalle matiere, ce present liuret qui est du plain chant sera diuise seullement en six chapitres pour le present. Au I. parlerons des degrez et de lignes espaces. Au second des lettres et signes ou clefz qui font une mesme chose. Au tiers des voix. Au quart des deductions. Au V. des muances. Au VI. des conioinctes. Et en la fin nous mettrons aucunes reigles utilles et necessaires.

¶ S'ensuyt le premier chapitre.

Quant au I. chapitre qui parle des lignes et espaces il est à noter que ilz sont vingt degrez ou situations. Cest assavoir g. ut. are. ♮ mi. c. fa. ut. de. so. re. elamy. Et ainsi des aultres ensuyuans comme il est demonstre en la main au long. Et debuez scauoir que le premier degre, c'est assauoir g. ut. se doit situer au bout et summite du poulce. Le second c'est assauoir are se doit situer en la möyenne ioincture dudit poulce. Le tiers c'est assavoir ♮ mi se situe en la racine dudict poulce. Le quart, c'est assauoir c. fa. ut. se situe en la racine du doy qui sapelle index. Et le quint, c'est assauoir de. sol. re. se doit situer en la racine du moien doy et ainsi ensuyuant Et devez scauoir que tous les degrez se situent par dedans la main excepte la derniere : c'est assauoir ela, lequel se situe par dehors comme pouez veoir tout au long clerement en la precedente figure de la main en laquelle a x signes et x espaces selon les xx de- [fol. 7] grez de la main, et fault dire ainsi, g. ut. en rigle, are en espace, ♮ en rigle, C fa ut en espace, de sol re en reigle. Et ainsi ensuyuant comme il est cler et notoire que tousiours lung est en rigle et lautre en espace. Et pour ce que chascun peut congnoistre facillement la situation desdictes lignes et espaces des choses dessusdictes sur la fitcion des doys ie men passe legierement et ainsi finist le premier chapitre pour le present.

¶ S'ensuyt le second chapitre.

Pour le second chapitre qui est de lettre i[l] est a notter qui sont vingt et deux lettres. La premiere pour donner fondement aux aultres est de ceste cy G demy grec nommé game premiere lettre de guydo. La seconde lettre est A a la louenge de carmetis deesse des chansons qui trouua les lettres latines et autres. A. B. C. D. E. F. G. a. b. ♮ c. d. e. f. g. a. b. ♮ c. d e. Desquelles lettres les huyt premieres grandes sont capitalles. Les huyt moyennes sont agues et les aultres six sont superagues. Il y a ♮ carre et b rond. Du b mol et ♮ dur. Et s'appelle b rond pour ce que la chose ronde est de sa nature mobile comme est le chant qui se fait par b mol et s'appelle ♮ dur pource que la chose carree est ferme et estable sans delegier rendre a despression. Les lettres sont tenues pour signes ou pour clefz pour ce qu'elles sont ouuertures de voix Et iacoit que chascune voix ait sa clef toutefffois ilz ne sont que quatre clefz en usaige cest assauoir F. fa ut et C. sol fa ut b rond et ♮ carre. Et se sera la fin du second chapitre pour le present.

¶ [fol 7 v°] S'ensuyt le tiers chapitre qui determine des voix.

Et premierement est a noter que ilz sont six voix et affin que ceste ordonnance demourast ferme a perpetuite sans reuocation, Ponthus theutonicus dalmaigne nomma lesdictes voix et notes ut re mi fa sol la. Et si les enserra en son hymne qu'il composa a la louenge de sainct Jehan baptiste. Ut queant laxis, etc. Les aplicans en ceste maniere. Ut. ut queant laxis, Re resonare fibris, Mi. mira gestorum, fa, famuli tuorum, Sol, solue poluti. La, labii reatum sancte Johannes [1].

On pourroit autrement interpreter et mieulx lesdictes six voix en disant ainsi. Ut id est voluit dominus noster Jesus Christus saluator mundi mortem pati in die veneris sancta. Re, id est resurrexit in die tertia post mortem eius. Mi i[d est] misertus est peccatoribus. Fa i[d est] facit voluntatem patris. Sol id est soluit debitum nature labse. La, id est latitudinem celi in die assensionis transcendit.

¶ Pour auoir plus grande declaration desd[ites] voix, nous les applicquerons encores en ceste maniere.

Ut, i[d est] vterum virginis visitauit dei filius ut humana[m] natura[m] nobilitaret sua

1. Voyez appendice, note 6.

inco[m]prehensibili sapientia. Re i[d est] rede[m]ptor iesus ade et sue posteritatis ru'na[m] reparauit sua dulci cleme[n]tia. ut videlicet eos qui sub lege erant redimeret. Mi. i[d est] miseroru[m] miseria[m] misericordeter consolari voluit sua voluntaria paupertate cu[m] v[ideli]c[et] ipse rex regum et d[omi]n[u]s d[omi]nat[u]m esset nihilominus paupera[m] vita[m] du[fol. 8]cere dignat[us] est. Fa, id est fact[us] homo facie[n]do ho[min]ibus intimauit eu[m] scilicet imitando in sui prec'ara humilitate vel factus est mediator ho[n]i[nu]m sua fervenissima charitate ut scilicet ho[min]es deo patri reco[n]siliaret iuxta illud. Mediator hominum ideo factus est homo ut homines deo lucri faceret. ¶ Sol, id est soluit nature possibilis iura mortem pacie[n]do sua indicibili bonitate vel soluit debitu[m] nature lapse ipsius nature offensa deo patri satisfaciendo sua clementissima pietate. Vel sol. id est soluit patriarcharum prophetarum ceterorum vel captiuorum vincula infernorum spoliendo et principis tenebrarum subiugando sua inenarrabili potentia. Vel soluit hoc est reserauit portas paradisi humano generis clausas sua mirabilia ascensione. ¶ La id est lauit christus conscientias nostras ab operibus mortuis et peccatorum per maculas nos deo patri reformando in sanguinis et aque de latere suo cum in cruce penderet effusione. Vel la id est latitudinem celi et terre marisque ipse ambiuit, vel la id est laborum requiem ipse christus bonis spondet se daturum, unde ait sacra scriptura : Venite ad me omnes qui laboratis et onerati estis et inuenietis requiem animabus vestris ; et sic finis pro nunc. Les auctoritez et quolocutions de ceste application pour euiter prolixite et confusion aux enfans ie laisse pour le present. Mais au second liure des contrepointz ou au tiers des choses faictes no[us] mettrons sil vient a propos.

(*A suivre.*)

NOTRE RÉPERTOIRE

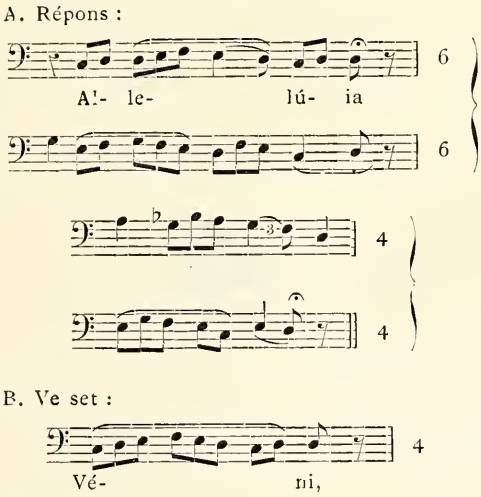
L'Alleluia, Veni sancte Spiritus.

Les études faites sur la rythmique grégorienne tendent à montrer de plus en plus comment les compositeurs des anciens chants liturgiques ont su allier, avec quelle délicatesse ! la liberté et la souplesse rythmique et la *quædam similitudo*, la *similitudo dissimilis*, dont parle Guy d'Arezzo.

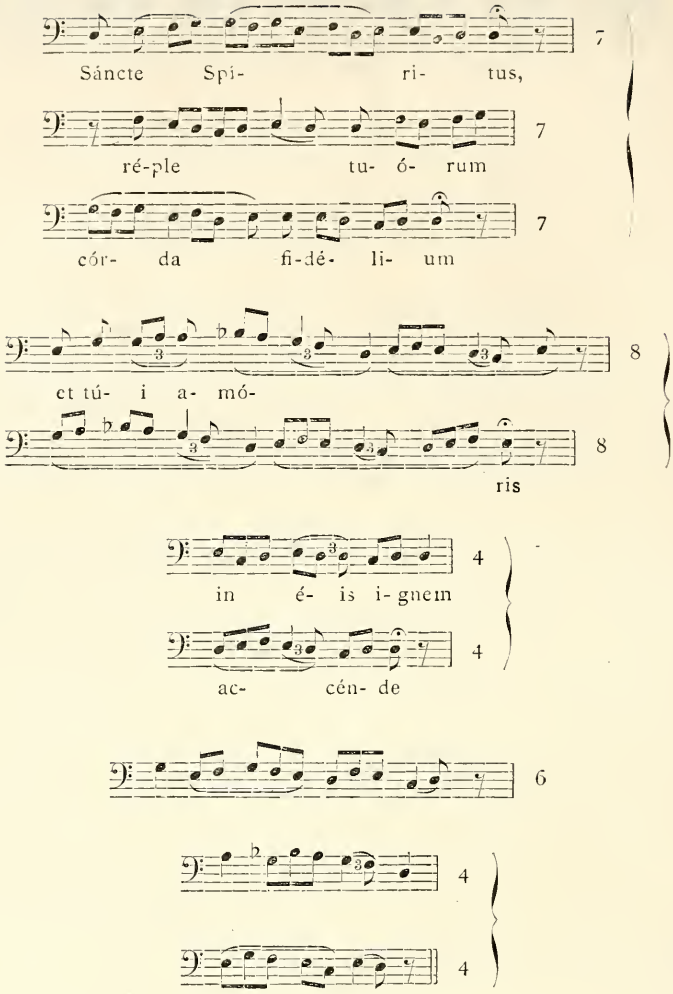
Voici, par exemple, l'*alleluia* si beau et si justement admiré *Veni sancte Spiritus*, composé pour la fête de la Pentecôte au XIe siècle, à l'époque où a vécu ce maître, et qui a peut-être pour auteur le roi Robert[1].

Remarquez l'enchaînement logique des *pieds* représentés par les *neumes*, et comment, phrase par phrase, distinction par distinction, il y a d'intéressantes et remarquables équivalences, nullement heurtées, nullement forcées. L'*alleluia*, dans ses quatre membres, nous offre d'abord *six* et *six* groupes (binaires ou ternaires), puis *quatre* et *quatre*. Le verset a une introduction de quatre sur *Veni*, ensuite trois distinctions de sept pieds ou rythmes élémentaires, pour la première phrase, deux distinctions de huit pour la seconde, une petite phrase de quatre, faisant contrepoids à l'introduction, puis la reprise du motif initial, légèrement modifié.

Comme tout cela se tient, et cependant comme tout cela est libre !



1. Cf. Amédée Gastoué, *Les Origines du chant romain*, p. 267, note 6.



L'Évêque de Saint-Dié.

NÉCROLOGIE

ANTON URSPRUCH

L'artiste qui a été enlevé il y a quelques semaines à l'affection de sa famille et de ses élèves, était un de ces esprits originaux qui suivent sans broncher, et dédaigneux de la faveur publique, la voie qu'ils se sont tracée. De tels hommes presque toujours sont plus ou moins laissés de côté par leurs contemporains. Cela fut aussi un peu le cas pour Urspruch. Sa vie a été pauvre en succès et distinctions extérieures. Lorsqu'il avait créé une nouvelle œuvre, la critique intelligente la saluait avec joie et respect, mais les succès bruyants lui ont toujours fait défaut.

Anton Urspruch est né à Francfort-sur-le-Mein en 1850. Ses excellentes dispositions musicales se développèrent de bonne heure sous la direction de maîtres éminents. Le couronnement de ses études fut un stage à Weimar, où il travailla avec Liszt et Raff. Il se fit bientôt apprécier comme excellent pianiste et compositeur. Urspruch a abordé presque tous les genres de composition : nous avons de lui des lieder pour une et pour plusieurs voix, des sonates, un excellent trio, un très beau quintette, une symphonie, des œuvres chorales de grande dimension et deux opéras.

Dans toutes l'auteur se révèle artiste consciencieux et original. Ce qui distingue les œuvres d'Urspruch, c'est d'une part la profonde science du contrepoint (voyez par exemple les variations pour deux pianos sur un thème de Bach), la pureté du style, des harmonies neuves et intéressantes et une construction de l'œuvre marquée au coin de la plus stricte logique. D'autre part, à côté de toute cette science, il n'y a rien de pédantesque ; un souffle vivant et chaud anime ces compositions ; une expression vraie, une imagination vive et colorée et une profonde sensibilité s'y révèlent. Son *Ave maris stella* pour chœur et orchestre est une superbe paraphrase de l'antique hymne ; la *Frühlingsfeier* un magnifique cantique de louanges à la Divinité, aussi profond qu'original.

Son opéra *das Unmöglichste von Allem*, tiré d'une comédie de Lope de Vega, rappelle souvent par la grâce et la finesse certaines pages de Mozart.

Urspruch avait de vastes connaissances musicales ; musicien moderne, dans la bonne acception du mot, il connaissait également à fond les maîtres d'autrefois, Bach et Händel aussi bien que Palestrina et Orlando Lasso.

Du reste, toutes les manifestations de l'art l'intéressaient. Son intelligence était jusqu'à la fin toujours active ; il cherchait continuellement à élargir son cercle d'idées. Il travaillait avec ardeur et acharnement dans son domaine spécial, qui était la composition musicale, mais il ne cessait de faire des excursions dans d'autres domaines. Très versé dans la littérature de son pays, il connaissait aussi les chefs-d'œuvre des autres nations. Il savait Shakespeare pour ainsi dire par cœur, et connaissait également le théâtre classique espagnol. Il citait la Bible avec une

exactitude et un à propos remarquable. Il était protestant, mais il comprenait le catholicisme et sentait profondément tout ce qu'il y a d'élevé et d'artistique dans les cérémonies de l'Eglise catholique.

Dans les dernières années de sa vie, Urspruch s'occupa spécialement du choral grégorien. La petite brochure qu'il a fait paraître sur ce sujet a été appréciée dans cette revue même par M. Vincent d'Indy[1]. Ce n'était pas simplement la curiosité artistique ou des recherches archéologiques qui poussaient Urspruch à s'occuper du chant grégorien. Il y avait en lui un sentiment religieux très vif et très profond. Il voyait dans le choral grégorien la plus belle, la plus pure louange adressée au Seigneur. « Je n'ai plus qu'un ardent et pur désir, celui de contribuer à louer ici-bas la Divinité », écrivait-il au P. Grégoire Böckeler, bénédictin de Maria-Laach[2]. C'était pour lui une jouissance toute particulière d'aller passer quelques jours chez les R. P. Bénédictins de Beuron et de Maria-Laach.

Sa dernière œuvre devait aussi être une composition religieuse. Il avait pris la légende de sainte Cécile comme sujet d'un drame musical. La mort ne lui a pas permis de l'achever.

Pour terminer, quelques mots encore sur le professeur. Il était très consciencieux et d'une exactitude scrupuleuse dans son enseignement ; avec cela il avait un rare talent pour expliquer d'une façon très claire et simple les problèmes les plus compliqués. En dehors des leçons il était gai et aimable. Tous ceux qui, comme l'auteur de ces lignes, ont eu le bonheur d'être admis dans son intimité, se rappelleront avec plaisir les heures de bonne causerie ou de flânerie à la campagne où il vous tenait sous le charme de sa parole, développant ses idées avec autant de chaleur et de conviction que d'esprit et d'humour. Il nous a été enlevé, mais son œuvre reste, et son souvenir demeurera encore longtemps vivace dans le cœur de ceux qui lui furent dévoués.

TH. GÉROLD.

1. V. année 1901.
2. Le P. Böckeler a publié d'intéressants fragments de lettres qu'Urspruch lui avait adressées. Voir *Gregorius-Blatt* et *Gregorianische Rundschau*.

BIBLIOGRAPHIE

Hector Berlioz. — **Les Années romantiques, 1819-1842**, correspondance publiée par Julien Tiersot. Paris, Calmann-Lévy, s. d. (1907), in-18, XL-453 p., 1 portrait.

Les futurs compilateurs de « Manuels du style épistolaire » ou de « Lettres choisies d'hommes célèbres », ne pourront manquer de faire place à Berlioz parmi les écrivains français qui ont mis le plus de charme et d'originalité dans leur correspondance : en sorte que les « philistins » eux-mêmes, auxquels seraient inconnues les partitions de Berlioz, et indifférents les détails, pour nous autres musiciens si attachants, de leur histoire, trouveraient encore à vivement s'intéresser ou à se divertir à la lecture d'un grand nombre de ses lettres.

Après la publication tant soit peu défectueuse de la *Correspondance inédite* par Daniel Bernard, après celle des *Lettres intimes*, des lettres à Liszt, à la princesse Sayn-Wittgenstein, à Gounet, à Mme Fornier, il restait encore bien plus qu'à glaner : il restait à recueillir un nombre considérable de lettres inédites et de lettres éparses dans des volumes divers, dans des journaux, des catalogues. M. Julien Tiersot, dont on connaît le culte ardent pour la mémoire de Berlioz et la compétence toute particulière à l'égard de la vie et des œuvres du maître dauphinois, s'est voué à cette recherche utile, et n'a pas réuni moins de cinq cents lettres et billets, dont il nous offre aujourd'hui une première série, s'étendant de l'adolescence de Berlioz à son départ pour l'Allemagne, de 1819 à 1842.

Il est vraiment très regrettable que, pour des raisons de propriété commerciale, une refonte générale de toute la correspondance de Berlioz n'ait pu être dès maintenant entreprise par M. Tiersot. Déjà paraît une édition étrangère des « œuvres complètes » de Berlioz. Le temps n'est pas encore venu, chez nous, d'une publication critique de ses écrits. Du moins l'inconvénient qui résulte forcément de la dissémination des lettres en plusieurs volumes a-t-il été atténué dans toute la mesure possible par M. Tiersot, au moyen de rappels et de résumés qui sont intercalés selon l'ordre chronologique entre les documents nouveaux : ainsi se trouve établi un répertoire général de la correspondance de Berlioz, auquel se joignent fort à propos de nombreuses rectifications de date.

Le lot inédit le plus intéressant qu'apporte ce volume est celui des lettres adressées par Berlioz à son père, à sa mère, à ses sœurs Nanci et Adèle ; très longues souvent, et toujours très confiantes, très spontanées, ces lettres ne font pas que confirmer beaucoup de choses déjà sues : elles éclairent aussi d'un jour plus vif et plus sympathique la vie de famille du maître, dans cette première période de sa vie.

On remarquera ensuite plusieurs lettres à Liszt, antérieures à celles qui ont été insérées dans les volumes de La Mara. — Mais à quoi bon insister davantage ? Ne va-t-il pas sans dire que tous ceux qui *aiment* Berlioz, tous ceux qui, sans véritablement l'aimer, l'*admirent*, et tous ceux enfin qui, ne voulant de leur plein gré ni l'aimer ni l'admirer, sont forcés de compter avec lui, et l'*étudient*, liront bientôt ce nouveau recueil de lettres ? Ils l'ont même pour la plupart déjà lu à l'heure où paraissent ces lignes, et, comme nous, reconnaissants à M. Tiersot d'un si méritant labeur, ils en attendent la suite impatiemment.

Michel Brenet.

Chansons de troubadours, dans l'*Anthologie générale des chansons de France*, série antérieure au XVIe siècle, publiée sous la direction de PIERRE AUBRY ; harmonisation pour harpe ou piano par RENÉ DE CASTÉRA. Le recueil, net : 4 fr. ; chaque, net, 1 fr. A. Rouart, éditeur, 18, boulevard de Strasbourg, Paris.

Très intéressante et artistique publication, par où l'œuvre si expressive des poètes-musiciens du XIIe siècle et du XIIIe pourra passer dans le répertoire courant. Nous avons ici sept pièces en forme de chansons, de genres différents : ballade provençale, chanson d'aube, pastourelle, estampie, chanson courtoise, chanson religieuse ; chaque pièce est accompagnée de la version française, pouvant être chantée sur la même melodie, version suivant strictement l'original. Ces versions sont dues à MM. P. Aubry, — qui a transcrit paroles et musique sur les manuscrits ; — Jeanroy et Dejeanne.

ERNEST GAGNON : **Les sauvages de l'Amérique et l'art musical**, étude présentée aux membres du XVe congrès des Américanistes. Québec, Dussault et Proulx ; plaquette in-8 de 16 pages.

Charmante et captivante étude, due à notre excellent confrère M. E. Gagnon, folkloriste distingué de la Nouvelle-France. En ces quelques pages on apprend bien des choses curieuses et l'on est tout étonné de trouver des mélodies populaires iroquoises, apparentées aux nôtres. Comment cela s'est-il fait ? C'est ce que nous dit l'auteur, qui a également noté le cri de guerre des Hurons, avec accompagnement de *chichigouane*, instrument qui n'est pas prêt à paraître dans l'orchestre européen.

VIENT DE PARAITRE :

F. DE LA TOMBELLE : *Les Sept Paroles de Jésus en croix*, paraphrases pour chœurs, soli et grand orgue. Édition mutuelle, au bureau d'édition de la *Schola*.

LES REVUES : Articles à signaler :

Revue du chant grégorien. — Décembre 1906-février 1907. Dom Pothier : Douze antiennes composées par saint Odon de Cluny en l'honneur de saint Martin de Tours.

Revue musicale. — 1er avril. Une lettre inédite de Gluck. Danses du XVIe siècle, transcrites sur un recueil de 1583. Raouf Yekta : La musique et les modes orientaux.

Caecilia (Strasbourg). — Mars. L. Tony : L'idée de la musique au moyen âge, d'après le Dr Abert.

Gregorianische Rundschau (Gratz). — Janvier-mars. Dr Mühlenbein : Idées philosophiques du haut moyen âge sur le beau et le rythme. Dom Iohner : L'offertoire *Inveni David* (article très remarquable sur l'étude du rythme et de la forme musicale).

Psalterium (Pérouse). — Mars. R. Casimiri : Le chant de la Passion.

Monde musical. — 30 mars. Jean Huré : La critique est utile. Conclusions de l'enquête sur l'éducation de la musique.

Revue bénédictine. — Avril. Dom G. Morin : Le *Te Deum*.

Le Gérant : ROLLAND

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

En dépôt au Bureau d'Édition :

EDITIONS DE SOLESMES (1882-1895)

Chants en l'honneur de saint Joseph. Séquence : *Læto cantu.* — Hymne : *Iste quem læti.* — Ant. : *O felicem virum.* — *Lætare, alma mater.* — 4 pages in-8°. L'ex. : 0 10 ; la douzaine : 1 fr. ; le cent, *net* : 6 fr.

Variæ preces (*quatrième édition*). Un vol. in-8° de 272 pages. — Broché, 3. 00 ; relié toile, tranche rouge, 4. 00.

L'intérêt de ce recueil, ainsi que du *Processional*, consiste dans le grand nombre des pièces empruntées aux liturgies du moyen âge, et qui paraissent ainsi au jour après plusieurs siècles d'un oubli immérité.

Processionale monasticum. Processional romain et monastique (*deuxième édition*). Un volume in-8° de 362 pages. — Broché, 5. 00.

Livre d'orgue ou chants ordinaires de la Messe et des Vêpres, transposés et harmonisés par les Bénédictins de Solesmes, XII-160 pages, 12-50. Incomplet, XII-88 pages, *net* : 6. 00

Supplément au livre d'Orgue — Les huit tons des psaumes transposés et harmonisés par les Bénédictins de Solesmes. — In-4° de 24 pages. — Broché, *net* : 1. 00.

Noëls anciens avec accompagnement de piano, par le R. P. Dom Georges Legeay, Moine Bénédictin de la Congrégation de France. — Deux beaux volumes grand in-4°. — Broché, 12. 00. Chaque volume séparément, 6. 00.

Tarif des Annonces

La ligne de 50 lettres environ. . . . . **1** franc **50**

PUBLICITÉ

La page. . . . . **50** francs
La 1/2 page . . . . . **30** —
Le 1/4 de page . . . . . **18** —
Le 1/8 de page . . . . . **12** —

Conditions spéciales pour traités
de 6 mois ou d'un an

S'adresser à M. HÉRELLE, 269, rue Saint-Jacques

Maison A. ROUART (Éditeur de musique)

18, Boulevard de Strasbourg, **PARIS**

Vient de paraître :

Anthologie générale des CHANSONS DE FRANCE

CHANSONS DE TROUBADOURS

Publiées sous la direction de **M. Pierre AUBRY**

Harmonisées par **M. René de Castéra**

Le recueil, 4 francs

(Envoi franco du Catalogue des Chansons de France)

ABONNEMENT MUSICAL

B. ROUDANEZ

PARIS (VIe) — 9, rue de Médicis, 9 — PARIS (VIe)

GRAND ABONNEMENT		PETIT ABONNEMENT	
Un an. . . **30** fr. — Six mois. .	**18** fr.	Un an. . . **20** fr. — Six mois. .	**12** fr.
Trois mois.. **12** fr. — Un mois. .	**5** fr.	Trois mois . **8** fr. — Un mois. .	**4** fr.
Donnant droit à 8 morceaux échangeables à volonté		Donnant droit à 3 morceaux échangeables à volonté	

SONT DONNÉS A L'ABONNEMENT

Partitions — Recueils — Morceaux séparés — Musique de Chant — Piano seul
Piano à 4 mains — Musique à deux pianos — Musique instrumentale

---

L.-J. BITON, Libraire-Editeur

à SAINT-LAURENT-SUR-SÈVRE (Vendée)

MUSIQUE RELIGIEUSE Française et Etrangère

Conforme au ***" MOTU PROPRIO "***

Éditions Vaticanes — Œuvres de A. Lhoumeau et du R. Dom Pothier

ENVOI FRANCO DU CATALOGUE GÉNÉRAL

Maisons de Famille de la Schola Cantorum

CRÉÉES EN 1900

1° Pour Jeunes Gens, 269, rue Saint-Jacques. — 2° Pour Jeunes Filles, 18, rue de l'Abbé de l'Épée.

ORGANISATION

1° Pour être admis, les pensionnaires doivent être présentés par leur famille ou par un correspondant. — 2° La pension se paie au mois et d'avance.

CONDITIONS

Prix de 6 à 9 francs par jour, de 130 à 180 francs par mois.

Chambres seules, de 2 a 3 francs par jour, de 30 à 60 francs par mois. (Service en plus, 3 francs.)

Repas : Petit Déjeuner : 0 fr. 50 — Déjeuner, 2 francs — Dîner, 2 fr. 50.

Pour tous renseignements s'adresser à Mme Fabre-Soulié, 269, rue Saint-Jacques

La Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

TREIZIÈME ANNÉE — 1907

N° 6

JUIN

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS

Bureau d'Édition de la Schola Cantorum

Paraîtra fin Juin 1907

ANTHOLOGIE

DES

Maîtres Religieux Primitifs

DES XVe, XVIe ET XVIIe SIÈCLES

Répertoire des Chanteurs de Saint-Gervais

Edition populaire à l'usage des maîtrises et des amateurs en notation moderne avec clefs usuelles, nuances, indications d'exécution et réduction des voix au clavier

Par **Charles BORDES**

Directeur-fondateur des Chanteurs de Saint-Gervais et de la Schola Cantorum

TROISIÈME ANNÉE

Comprenant : 1 volume de Motets — 1 volume de Messes

MOTETS

Nos

76. Guerrero. **Ave Virgo Sanctissima**, 5 voix mixtes.
77. Palestrina. **Dum aurora finem daret**, 4 voix mixtes.
78. Anerio. **Pie Jesu**, 5 voix mixtes.
79. Lassus. **Verbum caro**, 3 voix égales.
80. Allegri. **Miserere mei Deus**, 5 voix mixtes.
81. Palestrina. **Ego sum panis**, 4 v. m.
82. Soriano. **Passion** selon saint Matthieu, 4 voix mixtes.
83. Palestrina. **Ave Maria**, 4 voix égales.
84. Soriano. **Passion** selon S. Jean, 4 v. m.
85. Palestrina. **Ne recorderis**, 4 v. égales.
86. **Psalmodiæ Vespertinæ**, 4e série, 4 voix égales.
87. Palestrina. **Adoramus te Christe**, 4 voix égales.
88. Vittoria. **Ave Maria**, 4 voix égales.
89. Hasler. **Cantate Domino**, 4 v. égales.
90. Croce. **Ego sum pauper**, 4 v. egales.
91. Palestrina. **Sicut cervus desiderat**, 4 voix mixtes.
92. Palestrina. **Tantum ergo**, 4 v. égales.
93. De la Rue. **O Salutaris**, 4 voix mixtes.
94. Palestrina. **Vexilla Regis**, 3, 4 et 5 v.m.
95. Lassus. **Regina cœli**, 4 voix mixtes.
96. Morales. **Verbum iniquum**, 5 v. m.
97. Constantini. **Ego sum panis**, 4 v. m.
98. Josquin de Prés. **Stabat Mater**, 5 v.m.
99. Vittoria. **Dies iræ**, 5 voix mixtes.
100. id **Deus in adjutorium**, 4 v. m.

Nos

101. Lassus. **De ore prudentis**, 4 v. mixtes.
102. Goudimel. **Videntes stellam**, 4 v. m.
103. Palestrina. **Tribulationes civitatum**, 5 voix mixtes.
104. Lassus. **Christe Dei Soboles**. 4 v. m.
105. Casciolini. **Stabat Mater**, 4 v. mixtes.
106. Palestrina. **Dies sanctificatus**, 4 v.m.
107. Lassus. **Ego sum resurrectio**, 3 v. m.
108. Genet. **Gabriel angelus**, 4 v. mixtes.
109. Lassus. **Quare tristis es anima**, 4 voix mixtes.
110. Vittoria. **Passion** selon S. Jean, 4 v. m.
111. Hollander. **Laudate Dominum**, 4 v. mixtes.
112. Palestrina. **Exaudi Domine**, 4 v. m.
113. Lassus **O Maria clausus**, 3 v. mixtes.
114. Palestrina. **Domine quando veneris**, 4 voix mixtes.
115. Palestrina **Innocentes pro Christo**, 4 voix égales.
116. Lassus. **Iniquos odio habui**, 4 v. m.
117. Le Maistre. **Estote prudentes**, 4 v. m.
118. Lassus. **Ego dixi : Domine miserere**, 3 voix mixtes.
120. Palestrina. **O Rex gloriæ**, 4 voix m.
121. Lassus. **In pace in idipsum**, 4 v. m.
122. Cardoso. **Angelis suis**, 4 voix mixtes.
123. Lassus. **Adoramus te Christe**, 3 voix égales.
124. Lassus. **Intende voci orationis**, 4 v.m.
125. Palestrina. **Ad te levavi**, 4 v. mixtes.
125 *bis*. id. **Miserere nostri**, 4 v. m.

MESSES

Nos

15. Soriano. **Nos autem gloriari**, 4 v. m.
16. Vittoria. **Pro defunctis**, 4 v. mixtes
17. Lotti. **Messe** à 3 voix egales.
18. Palestrina. **Salve Regina**, 5 voix m.
19. id. **Sine nomine**, 4 voix m.

Nos

20. Genet. **A l'ombre d'un buissonnet**, 4 voix mixtes.
21. Animuccia. **Conditor alme siderum**, 4 voix mixtes.

Les première et deuxième années de l'*Anthologie*, comprenant chacune un volume de *Motets* et un volume de *Messes*, sont en vente au prix de **trente francs** chacune.

La *troisième année*, **en souscription, vingt francs.**

Chaque Messe et Motet est édité séparément.

(Envoi du catalogue franco.)

Treizième Année N° 6 Juin 1907

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

BUREAUX : *269, rue Saint-Jacques, PARIS* (*V*e).

ABONNEMENTS :

Membres souscripteurs de la Société « Les Amis de la Schola » et Élèves de l'École. **6** fr.
Abonnement complet donnant droit aux suppléments. . . . . **10** fr.
Pour l'Étranger (Union postale), ajouter **1** fr.

SOMMAIRE

A nos lecteurs de l'étranger.
L'Édition Vaticane, nouveau fascicule . . . . . A. Gastoué.
La Crise de la musique d'église ; les décisions de l'Archevêché de Paris. . . . . . La Rédaction.
Le Monument à Palestrina.
La plus ancienne méthode française de musique (suite). . . Michel Brenet.
Notre répertoire : Motets de Perruchot . . . . . Henry Noël.
Curiosité musicale. . . . . . Un bibliophile.
Bibliographie : Les « Origines du chant romain », d'A. Gastoué. Abbé Villetard.
— *Œuvres diverses ; Articles de Revues.* . . . Les Secrétaires.

A NOS LECTEURS DE L'ÉTRANGER

*Nous serons reconnaissants à nos lecteurs de l'étranger, et spécialement d'*Alsace-Lorraine, Belgique, Espagne *et* Suisse, *de nous envoyer directement par* mandat postal *le montant de leur souscription à la revue, afin d'éviter les complications des recouvrements à l'étranger.*

Nous adressons la même prière aux personnes auxquelles a été gracieusement fait le service de la Tribune *dans le dernier trimestre, et qui désireraient y souscrire.*

L'ÉDITION VATICANE

Un nouveau Fascicule

Un nouveau fascicule vient de sortir des presses de la typographie vaticane. Destiné à faire suite à l'*Ordinarium Missae*, il contient la messe de *Requiem* avec les chants des funérailles, et les tons communs de la messe, pour les oraisons, épîtres, évangiles, préfaces, etc.

Les versions des mélodies de l'office des défunts représentent d'excellentes corrections de l'édition solesmienne ; elles se rapprochent en grande partie de celles dont je me suis servi dans mes *Principaux chants liturgiques*, pour le *Libera* surtout, et le *Subvenite*. Le *Libera*, ce superbe chant de l'absoute, prend plus d'ampleur encore avec la version authentique qui en est ici donnée, et la supplication du *Subvenite*, aux mots *Offerentes eam*, se fait plus douce et plus humble.

Une heureuse disposition typographique a fait insérer à leur place, dans ces deux répons, la reprise entière, qui ordinairement n'est qu'indiquée et déroute parfois les chantres. Avec le procédé adopté, la phrase à répéter est intégralement donnée après chaque verset.

On remarquera aussi, — car aucun détail n'est indifférent, — la séparation, par une double barre, de l'*In paradisum* et du *Chorus angelorum*. C'est qu'en effet, nous avons là affaire à deux chants distincts, que l'usage seul a réunis. On pourra les dire à deux chœurs.

Les *Toni communes*, ou tons communs de la messe, sont également fort intéressants à la fois par leur disposition pratique et par les leçons qu'ils donnent des récitatifs liturgiques.

Les chants des oraisons et du *Dominus vobiscum* sont au nombre de trois, et même de quatre, si on tient compte du ton férial récité sur une seule note. D'abord, il y a le ton festif, en usage quand l'office est double, semi-double ou du dimanche ; c'est le ton bien connu avec ses formules de cadence *do si*, et *do si la do do*. Puis le ton férial, pour les fêtes simples, féries, offices des défunts, etc.

Vient ensuite le ton solennel *ad libitum*, pour les oraisons de la messe, celles qui accompagnent les prophéties et les oraisons solennelles du Vendredi saint : c'est à peu de chose près le ton ordinairement en usage dans le rit monastique. Enfin, un ton simple *ad libitum* pour l'aspersion, les bénédictions, les litanies, l'oraison *super populum* des jours de jeûne.

Suivent les tons des monitions du diacre à certaines messes : *Flectamus genua* ; *Humiliate capita* ; pour la lecture des prophéties, aux messes qui la comportent ; pour l'épître (deux tons) ; pour l'évangile (trois) ; pour les versets introductifs à la préface (trois : solennel, férial, très solennel) ; au *Pater*, à *Pax Domini* ; le chant du *Confiteor* pour la communion générale, et celui de la bénédiction pontificale.

Avec cette publication officielle, seront effacées rapidement, nous l'espérons, ces divergences regrettables en usage ici et là, décorées du nom d' « usages diocésains », et qui ne sont, presque toujours, que la déformation d'un ton véritablement romain, dont on trouvera ici la bonne version.

Le livre se clôt par le chant, suivant les huit tons, du *Gloria Patri* à l'introït, et des *alleluias* pour l'introït, l'offertoire et la communion pendant le temps pascal.

La pagination est la suite de celle de l'Ordinaire de la messe, cette partie devant, avec la précédente, terminer le *Liber gradualis*, dont l'achèvement se poursuit très heureusement, par les soins de Dom Pothier et de ses collaborateurs.

Nous pensons que les libraires liturgiques auront rapidement terminé la réimpression des chants du *Requiem* et des tons communs, prélude de l'apparition du graduel romain complet si vivement attendu.

A. Gastoué.

UNE CONSÉQUENCE DE LA SÉPARATION

La Crise de la Musique d'Église

CAUSES ET REMÈDES

(*suite et fin*).

LA MUSIQUE POLYPHONIQUE

II. — *La musique polyphonique ne doit être à l'église que l'accessoire*, la place première restant toujours au chant liturgique : telle est la proposition complémentaire de l'axiome précédemment énoncé sur le rôle et la forme du plain-chant.

Par « musique », ainsi opposée à « plain-chant », nous entendons les pièces aussi bien vocales qu'instrumentales, aussi bien le motet, dans son sens strict, que la pièce d'orgue. Or, c'est beaucoup par là que pèchent nos offices. On veut entendre de la musique, — plus ou moins profane, en général, — parce qu'on a des chanteurs ; on veut que l'orgue résonne sans discontinuer sous les voûtes de l'église.

En employant une expression vulgaire, « on en veut pour son argent ».

Est-il trop vrai de dire que voilà une des plus grandes sources d'abus ?

Ce qui fait le malheur des uns, dit-on, fait le bonheur des autres. En l'espèce, l'application des lois sur la séparation, ou, pour mieux dire, contre l'Église, a eu, par contre-coup, d'heureux résultats.

A Paris, la réforme du « casuel », c'est-à-dire des tarifs d'oblations pour les enterrements et mariages, n'a pas été sans difficulté. L'autorité diocésaine, après s'être entourée de toutes garanties, avait élaboré un nouveau tarif, et l'avait promulgué. Mais tel est le fonds d'opposition qui est en tout homme, que certaines paroisses n'admirent pas le nouveau règlement ; d'autres ne l'adoptèrent qu'avec des accommodements entre l'ordre ecclésiastique et l'ordre fiscal. En résumé, seules, les paroisses peu fortunées s'étaient inclinées.

Il fallut que S. E. le Cardinal-Archevêque, par une nouvelle lettre, déclarât qu'il obligeait en conscience les curés à adopter les tarifs ainsi promulgués. Nous n'avons pas à en peser le pour et le contre ; il nous suffit d'indiquer en quoi la vraie musique d'église peut s'en féliciter, et ensuite respectueusement en remercier l'autorité épiscopale parisienne.

En effet, coupant court par la base à de multiples abus, sur lesquels nous ne voulons pas revenir, le nouveau règlement, s'inspirant de la lettre et de l'esprit liturgiques, porte en particulier :

Interdiction, aux enterrements, de chanter autre chose que le chant liturgique, à l'unisson ou à plusieurs parties ;

Interdiction, pour les mêmes offices, de jouer des pièces d'orgue ; on tolérera seulement l'usage de faire entendre l'orgue à l'entrée et à la sortie, et encore ne sera-ce que l'orgue servant à l'accompagnement du même office.

Sur ces deux points, parfaits, disons-le, nous aurions cependant été un peu moins sévères.

Aux mariages, interdiction de se servir d'autres instruments que l'orgue, et, pour soutenir les parties de basse des chœurs, de la contrebasse. Rien que ce point, qui paraît cependant bien peu important, est considérable dans son effet ; nous n'entendrons plus donc la *Méditation de Thaïs* ou le chant du cygne du *Carnaval des animaux* joués en guise de prélude à la bénédiction nuptiale !

Il faudrait, dans le même ordre d'idées, interdire aussi que le clergé pût exiger de l'organiste le menuet de *l'Arlésienne* en guise d'intermède, ou des chanteurs des démarquages de *Don Juan* ou de *Tannhäuser* sur l'*O Salutaris* ou l'*Ave Maria*. Cela viendra plus tard.

Ces réformes, bien entendu, entraînent des modifications budgétaires. Les fameux « suppléments », chers à certains et divers intermédiaires, et pour cause, vont ainsi disparaître ; ce n'est pas nous qui regretterons ce mode détourné de faire rentrer l'argent là où il ne viendrait pas de lui-même.

Sans doute, cela ne va pas sans soubresauts : c'est fatal. La décision du Cardinal-Archevêque arrive à point pour nous épargner de trop parler d'abus navrants auxquels, espérons-le, elle mettra définitivement fin.

*
* *

Cette décision même appuie d'une manière très forte ce que nous disions récemment sur le respect, ne craignons pas de le dire, qu'il faut apporter à l'observation des règles liturgiques, et comment il faut mettre le chant ecclésiastique au premier rang, à celui qu'il doit tenir

Et par droit de naissance et par droit de conquête.

Aussi bien, ce nouveau règlement parisien montre très bien par les

interdictions qu'il porte, l'abus qui était fait et du chant non liturgique, et de l'orgue ou des autres instruments.

Or, ces observations peuvent être aussi bien appliquées à tout autre office qu'aux mariages et enterrements.

C'est en effet parce que l'on confie trop souvent l'exécution des pièces religieuses à une maîtrise, qu'on a été amené à chanter beaucoup trop d'autre musique que celle qui est prescrite. C'est par l'abus des versets d'orgue, tenant trop souvent la place du chant, qu'on a privé les fidèles de l'exécution à laquelle ils doivent prendre part. En d'autres termes, en revenant à ce que nous disions au début de ce paragraphe, on accorde dix fois trop à l'accessoire, et trop peu au principal, dont on ignore la valeur.

On nous dira, nous le savons bien, qu'il y a certaines habitudes, certains usages, quoi encore ?

Mais ces habitudes, ces usages, sont si fréquemment des abus passés en routine ! Plus encore, on en fait souvent des règles.

Voilà par exemple un *Magnificat*, qui doit, par sa forme même, être chanté à deux chœurs. Qu'en fait-on ordinairement dans les églises un peu importantes ? Une pièce hybride, où les chantres exécutent un monotone faux-bourdon, coupé par des interludes d'orgue parfois ridicules, et presque toujours hors de propos.

Faites donc chanter le cantique entier en alternant, chantres et fidèles, et l'orgue viendra à son tour, soit après l'alternance, soit à la fin du chant, où on aura ainsi le temps de jouer un postlude bien plus développé.

En résumé, il semble que maîtrises et organistes se soient entendus dès longtemps pour accaparer tout le programme liturgique dont ils disposent à leur gré.

LES REMÈDES

Ils sont de deux sortes :

I. Contre les habitudes courantes de nos musiciens d'église ;

II. Pour faciliter à la fois la réforme de la musique et la vie des musiciens.

La première espèce de remèdes est en soi peu de chose. *Observer rigoureusement la liturgie*, telle est cette règle, à laquelle chacun devrait soigneusement s'astreindre.

Quand nous disons observer soigneusement et rigoureusement la liturgie, cela veut dire la prendre dans son esprit et dans sa lettre, et sans craindre de secouer les déplorables habitudes auxquelles on est par trop attaché.

Faut-il un exemple ? Voilà comment nous concevons, et comme on exécute d'ailleurs en bien des pays de tradition vivace, et non de routine, le début de la messe :

Prélude d'orgue préparant le chant de l'introït. A l'introït, les versets

du psaume sont alternés entre les hommes et les enfants ; cela est à la portée des chœurs les plus modestes, et, si on n'a même pas la science suffisante pour chanter l'antienne de l'introït, il est facile de la dire sur le ton du psaume, en la partageant en versets.

Après la reprise de l'introït, qui est de rigueur, prélude d'orgue pour le *Kyrie*, entonné par le chantre, et poursuivi à deux chœurs avec les fidèles ; les alternances, du dernier *Kyrie* principalement, seront soigneusement observées, telles qu'elles sont marquées dans l'*Ordinarium Missae*. Le chant fini, l'orgue peut jouer un postlude plus ou moins brillant.

Si on exécutait un *Kyrie* dont les répétitions fussent trop monotones, et un jour où la liturgie le tolère, c'est-à-dire pour une célébration solennelle, l'orgue alternerait, mais, dans ce cas, une voix, d'enfant autant que possible, doit clamer sur un mouvement modéré, et sur le ton de la dominante de préférence, l'invocation dont on supprime la mélodie, de façon que le texte ne soit pas perpétuellement interrompu.

Même règle au *Gloria*. On se rappellera que si les alternances d'orgue sont tolérées en certains cas, c'est à condition que l'on chante toujours la première strophe, *Et in terra*, la dernière, *Cum Sancto Spiritu*, et celles qui comportent un acte liturgique, comme *Jesu Christe; suscipe*, etc.

La schola ou la maîtrise pourra alterner avec les fidèles, soit en exécutant le chant à l'unisson ou harmonisé, soit en donnant des versets polyphoniques en rapport avec le style du chant liturgique qu'ils doivent accompagner.

Voilà un simple aperçu de ce qu'on peut appeler le remède n° I.

Passons au n° II. Comment assurer le bon fonctionnement de l'organisation musicale, aider le *cantor* et ceux qui l'assistent à être pourvus d'un traitement suffisant, lorsque le budget paroissial devient insuffisant ?

Par l'association libre de toutes les forces qui, dans une paroisse, sont susceptibles de se prêter à cette organisation. Expliquons-nous.

Il n'est si petite paroisse qui n'ait au moins quelques jeunes enfants, quelques jeunes filles, assidus aux offices. C'est avec ceux-là qu'il faudra commencer. Le curé, s'il n'y a que lui, devra être le premier à promouvoir ce groupement, là où il n'existe pas, en apprenant par cœur à ces quelques voix un ordinaire de la messe et des vêpres. On répète les mêmes tons pendant longtemps, de manière à en faire prendre l'habitude et à entraîner, si possible, les autres fidèles à prendre leur part du chant.

Puis, vient le tour des jeunes gens ; sans doute, ils seront peut-être rebelles à ce qui leur paraîtra une nouveauté, mais ils y prendront goût. Ce sera au curé à utiliser les enfants grandis qu'il aura dû préparer à l'exercice du chant dès leurs années de catéchisme de première communion, comme d'ailleurs les statuts synodaux de divers diocèses en font une obligation.

C'est même là une règle à étendre partout, et NN. SS. les Évêques

s'assureraient une aide puissante dans la réorganisation du chant, en tenant rigoureusement à ce que leur clergé apprît aux enfants des catéchismes les principales mélodies liturgiques.

Dans la paroisse plus importante, il y a déjà des groupements : patronages, confréries, associations diverses. Qui donc s'est efforcé de les utiliser pour en faire profiter la beauté des offices ? De bien rares bonnes volontés.

Les jeunes gens, à leur chapelle, hurlent quelques cantiques à l'air martial (? !) ; les jeunes filles, à l'occasion du mois de Marie, susurrent de fades romances. Et puis, à l'occasion, M. X... ou Mlle Y... prête le concours de son organe puissant ou suave (style *Semaine religieuse*). Le reste du temps, l'exécution du répertoire est, ne disons pas confiée, mais abandonnée à des chantres trop souvent routiniers, ignorants et entêtés.

Que de forces et de temps perdus ! On nous permettra de rappeler que la *Schola* a donné le plus fort entraînement, par la plume et par l'action, à la formation de groupes paroissiaux du chant, et même, dans les villes comprenant plusieurs paroisses, à des associations urbaines pouvant exécuter ici ou là, suivant les besoins et les circonstances, un programme choisi. Il n'y a qu'à parcourir les numéros des douze années de la *Tribune*, pour voir tout ce qui a été non seulement prêché, mais accompli par nos amis.

Au moment où, de divers côtés, ces idées font plus que germer, mais lèvent et poussent, on ne trouvera pas mauvais de s'en souvenir : la *Schola* a été à l'avant-garde du mouvement et a emporté brillamment plusieurs positions.

Or, plus que jamais, c'est sous cette forme de l'association qu'il faut organiser l'exécution de la musique d'église, soit en utilisant et en formant les groupements existants, soit en en créant de nouveaux.

Pour réussir, il faut absolument placer à la base le chant liturgique, dans la mesure où le comportent les aptitudes de ceux qui sont ainsi dirigés. Et à qui cette direction générale doit-elle revenir ? Au *cantor*, au maître de chapelle, sous la haute surveillance du clergé (s'il n'en fait pas lui-même partie).

Ces groupements, là où ils existent, servent à deux fins ; comme ferment qui soulève la masse des fidèles, pour les chants destinés, comme on dit en anglais, à la « congregation » : comme petit chœur exécutant des pièces particulières, motets et chorals, messes.

Autant que possible, il faudra éviter de faire prendre par le chœur des jeunes filles, supposons-le, ce qui fait partie du service cantoral, comme le graduel ou l'alleluia, à moins qu'il ne s'agisse d'une messe de confrérie. Comme excès opposé, ce chœur paroissial n'épuisera pas ses forces à la préparation de ces messes en musique difficiles, interminables, et souvent peu religieuses : c'est la mort et la fin de toute bonne volonté. Quelques plains-chants bien choisis et des motets pas difficiles, voilà le point de départ, en y joignant, par-ci par-là, de bons cantiques français.

Bien entendu, il faut à cette armée des cadres, et c'est ici qu'apparaissent les musiciens attachés à l'église. C'est le maître de chapelle, les chantres et l'organiste qui doivent être la base naturelle, normale, de cette organisation. Or, si ces musiciens sont musicalement satisfaits de lui prêter leur concours, il ne faut pas oublier qu'il y a pour eux nécessité de vivre : les bonnes volontés permutent ou disparaissent dans l'ensemble, eux restent pour assurer le service habituel, et être comme la forme sur laquelle se modèlera le chœur. Il est donc nécessaire de les aider pécuniairement.

Ici entrent donc en scène des moyens variés d'y arriver. Une excellente tactique, permettant d'intéresser tout le monde, est d'avoir, comme en toute société bien organisée, des membres participant financièrement, membres honoraires, qui ne donneraient rien pour une maîtrise ordinaire, mais qui sont heureux de subventionner un chœur formé d'éléments divers de bonne volonté, dont les exécutions donneront à l'office un cachet spécial et intéressant. Cette cotisation peut être versée en même temps que celle du Denier du culte.

Dans le chœur paroissial lui-même, sans exiger de cotisation proprement dite, on peut demander une très légère rétribution, pour frais divers, de un franc par mois par exemple. Rares sont ceux qui sont incapables de la donner, et rien ne serait plus facile que de les en dispenser. Par contre, on sollicite des plus fortunés, sans en faire jamais une obligation, une contribution plus en rapport avec leurs moyens.

Le produit de ces recettes diverses, joint aux quêtes faites spécialement dans l'église un jour de grande solennité, et du produit (très mince) de concerts profanes ou spirituels donnés dans les salles de patronage avec ces éléments, voilà qui suffirait à accorder aux musiciens d'église de quoi parfaire leur traitement. Parfois même des bénéfices exceptionnels permettent de donner une gratification à des chanteurs de bonne volonté, mais peu fortunés, auxquels on aura demandé des services supplémentaires.

Telle est l'organisation que nous considérons comme la plus capable de produire de bons résultats sur le terrain qui nous occupe. Ce n'est ni un rêve ni une pure spéculation : depuis plusieurs années, elle se répand de plus en plus, et elle est assez large et assez souple pour s'adapter à tous les milieux. Féconde en bons résultats, il ne lui manque que d'être plus connue, essayée, pratiquée, dans un esprit à la fois *chrétien*, *paroissial* et *artistique*, condition essentielle de sa vivacité et de ses fruits.

La Rédaction.

*

LE MONUMENT DE PALESTRINA

Voici quelques détails sur l'organisation de la souscription ouverte par le comité du monument à Palestrina.

Le comité romain, sous la présidence de M. le prince Luigi Barberini, comprend plusieurs personnalités de l'aristocratie romaine, professeurs et amateurs de musique, en union avec la fameuse académie de Sainte-Cécile, à la fondation de laquelle Pier-Luigi lui-même fut intéressé. C'est ce comité qui assume le rôle d'organe international de la souscription.

Un comité local siège dans la ville de Palestrina, ayant pour président le syndic de la municipalité, M. le professeur P. Bernardini.

Nous serons heureux de recevoir les souscriptions que voudraient bien nous confier nos lecteurs et amis; les personnes ou sociétés qui donneraient au moins *cent francs* auront leur nom inscrit sur le monument.

On nous propose aussi l'idée de donner un concert au bénéfice de l'œuvre. La *Schola* serait en effet toute désignée pour cela, et les groupements provinciaux qui suivent une ligne de conduite analogue pourraient consacrer à ce résultat une de leurs exécutions de l'hiver prochain.

Nous en reparlerons.

LA

Plus ancienne Méthode française de musique

Réimpression de « l'Art, Science et pratique de plaine musique » avec introduction, et appendice,

PAR MICHEL BRENET.

(*Suite*).

[Fol. 8 v°] ¶ Ainsi se finist pour le present l'aplication des six voix cest assauoir ut. re. mi. fa. sol. la. Lesquelles six voix se repentissent sept foys, selon quilz sont sept ut en la main, et ainsi ont quarante et deux voix en nombre et six en espece, et se cognoist la difference desd. voix selon les lettres qui s'ensuyuent. Tout ut qui se commence par g. se chante par ♮ carre. Tout ut qui se commence par f. se chante par b mol. Et affin que tous puissent parfaitement entendre par eulx mesmes sans que on leur monstre autrement.

¶ Les lettres, voix, deductions, muances, etc. Je mettray icy tout au long par ordre comme on les peut scauoir praticquer et apprendre. Et premierement dirons ainsi.

¶ G ut a une lettre et une voix. G est la lettre, ut est la voix, le ut se chante par ♮ carre a lut de soymesmes, si comme ut.

¶ A re a une lettre et une voix. A est la lettre, re est la voix, le re se chante par ♮ carre a lut de g ut si comme re ut.

¶ B mi a une lettre et une voix. B est la lettre et mi est la voix, le mi se chante par ♮ carre a l'ut de g ut si comme mi re ut.

¶ C fa ut a une lettre et deux voix. C est la lettre, fa et ut sont les deux voix, le fa se chante par ♮ carre a l'ut de g ut, si comme fa mi re ut, le ut se chante par nature a l'ut de luy mesmes, si comme ut.

¶ D sol re a une lettre et deux voix. D est la lettre, sol [fol. 9] et le re sont les deux voix, le sol se chante par ♮ carre a l'ut de G ut si comme sol fa mi re ut, et le re se chante par nature a l'ut de C fa ut, si comme re ut.

¶ E la mi a une lettre et deux voix, e est la lettre, la et mi sont les deux voix, le la se chante par ♮ carre a l'ut de G ut, si comme la sol fa mi re ut, et le mi se chante par nature a l'ut de C fa ut, si comme mi re ut.

¶ F fa ut a une lettre et deux voix, F est la lettre fa et ut sont les deux voix, le fa se chante par nature a l'ut de C fa ut, si comme fa mi re ut, et l'ut se chante par b mol à l'ut de luy mesmes, si comme ut.

¶ G sol re ut a une lettre et troys voix. G est la lettre, sol re ut sont les trois voix, le sol se chante par nature a l'ut de C fa ut, si comme sol fa mi re ut, le re se chante par b mol a l'ut de F fa ut, si comme re ut, et l'ut se chante par ♮ carre a l'ut de luy mesmes, si comme ut.

¶ A la mi re a une lettre et troys voix. A est la lettre la mi re sont les trois voix, le la se chante par nature a l'ut de C fa ut, si comme la sol fa mi re ut, Et le mi par b mol a l'ut de F fa ut, si comme mi re ut, et le re se chante par ♮ carre a l'ut de G sol re ut, si comme re ut.

¶ B fa mi a deux lettres et deux voix, b rond et ♮ carre sont les deux lettres, fa et mi sont les deux voix, et le fa se chante par B mol a l'ut de F fa ut, si comme fa mi re ut.

[Fol. 9 v°]. Et le mi se chante par ♮ carre a l'ut de G sol re ut, si comme mi re ut.

¶ C sol fa ut a une lettre et troys voix, C est la lettre sol fa et ut sont les troys voix, le sol se chante par b mol a l'ut de F fa ut, si comme sol fa mi re ut Et le fa se chante par nature a l'ut de soy mesmes, si comme ut.

¶ De la sol re a une lettre et trois voix D est la lettre, la sol re sont les troys voix, le la se chante par b mol a l'ut de F fa ut, si comme la sol fa mi re ut, le sol se chante par ♮ carre a l'ut de G sol re ut, si comme sol fa mi re ut, et le re se chante par nature a l'ut de C sol fa ut, si comme re ut :

¶ E la mi a une lettre et deux voix, E est la lettre la et mi sont les deux voix. Et le la se chante par ♮ carre a l'ut de G sol re ut, si comme la sol fa mi re ut, Et le mi se chante par nature a l'ut de C sol fa ut, si comme mi re ut.

¶ F fa ut a une lettre et deux voix, F est la lettre fa et ut sont les deux voix. Le fa se chante par nature a l'ut de C sol fa ut, si comme fa mi re ut. Et le ut se chante par b mol a l'ut de luy mesmes si comme ut.

[Fol. 10] G sol re ut a une lettre et troys voix, G est la lettre, sol re ut sont les troys voix, le sol se chante par nature a l'ut de C sol fa ut, si comme sol fa mi re ut, et le re se chante par b mol a l'ut de F fa ut, si comme re ut et l'ut se chante par ♮ carre a l'ut de luy mesmes si comme re ut.

¶ A la mi re a une lettre et trois voix. A est la lettre la mi et re sont les trois voix, le la se chante par nature a l'ut de ce sol fa ut, si comme la sol fa mi re ut, le mi se chante par b mol a l'ut de F fa ut, si comme mi re ut. Et le re se chante par ♮ carre a l'ut de G sol re ut le hault. Si comme re ut.

¶ B fa b mi le hault ou superagut a deux lettres et deux voix b rond et ♮ carre sont les deux lettres, fa et mi sont les deux voix, le fa se chante par b mol a l'ut de F fa ut le hault, si comme fa mi re ut, E le mi se chante par ♮ carre a l'ut de G sol re ut le hault, si comme mi re ut.

¶ C sol fa a une lettre et deux voix C est la lettre sol et fa sont les deux voix, le sol se chante par b mol a l'ut de F fa ut le hault. Si comme sol fa mi re ut, et le fa se chante par ♮ carre a l'ut de G sol re ut le hault. Si comme fa mi re ut.

¶ De la sol a une lettre et deux voix, D est la lettre, la et sol sont les deux voix, le la se chante par b mol à l'ut de [fol. 10 v°] F fa ut, si comme la sol fa mi re ut, et le sol se chante par ♮ carre a l'ut de G sol re ut le haut, si comme sol fa mi re ut.

¶ E la a une lettre et une voix, E est la lettre et la est la voix, le la se chante par b le hault a l'ut, G sol re ut, si comme la sol fa mi re ut. Et ce sera la fin du second et tiers chapitre pour le present. Cest assauoir des lettres et des voix. Ausquelles voix est a noter que quand on monte fault devaller.

¶ S'ensuit le quart chapitre auq[ue]l déterminerons des deductions, et en ensuyuant le prophette David disant Septies in die laudem dixi tibi, et pour ce concorder a Virgille qui dit Septem discrimina vocum, et a l'honneur des sept vertus, et pour respondre aux sept planettes dont les iours de la sepmaine sont nommez, il est estably en sept lettres sept deductions qui sont comprinses en vingt voix de ladicte game autant que voix humaine se peult naturellement estendre, et pour ce que la game contient le nombre de vingt voix assises les unes en reigle et les autres en espace et de signes par sept lettres seullement il est necessité de reiterer lesdictes lettres ensemble lesdictes notes qui font une deduction.

¶ Deduction n'est autre chose que une coniunction de voix. Et ainsi sont sept deductions en nombre, mais en espace ilz n'en sont que trois c'est assauoir ♮ carre nature et b mol, et se peuuent appeller proprietez.

[Fol. 11.] ¶ La p[re]miere deduction en espece ou p[ro]priete est ♮ carre et se

doit congnoistre en tout lieu ou ceste lettre g : auquel comme ut re mi fa sol la est mis en troys lieux en la main senestre. C'est assavoir en ♮ mi en ♮ agut et en ♮ superagut qui sont les deux b fa b mi.

¶ La seconde deduction ou propriete est nature laquelle est congneue en la lettre, car d'elle mesmes faict clef et est congneue en tel lieu ou est ceste lettre et est mise en deux lieux de la main senestre. C'est assavoir en C fa ut et en C sol fa ut.

¶ La tierce propriete ou deduction est appellee b mol et est congneue en lettre ou clef et en signe et en lettre car en tout lieu ou est celle lettre f laquelle est mise en deux lieux de la main, c'est assavoir en F capital et en f superagut, et ainsi ne sont que troys deductions ou proprietez en espece. Mais pour ce qu'il y a trois ♮ carres deux aultres b molz Ilz sont sept deductions en nombre. C'est assavoir la premiere, la seconde, la tierce, la quarte, etc. Et pour auoir plus grande declaration et congnoissance ie les vous mettray toutes sept ici en ordre par exemple et praticque comme s'ensuyt :

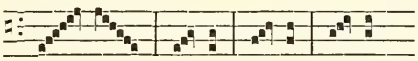
¶ La premiere deduction qui est ♮ carre, le bas se commence en g ut. Et ce finyst en la mi le bas et est faicte pour accorder une notte avecques l'aultre pour ton et demy ton. Comme il appert par l'exemple et pratique qui s'ensuyt.

¶ [Fol. 11 v°] S'ensuyt donc la premiere deduction.

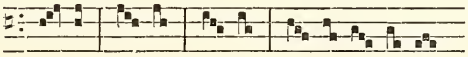
Premiere deduction ♮ dur premier.

Sa progression par ton et demy ton.

¶ La seconde deduction qui est de nature la basse se commence en f fa ut et se finist a la mi re. Et monstre a accorder une notte avec l'aultre par tierces moyennes et non moyennes comme il apert par l'exemple et praticque qui s'ensuyt :

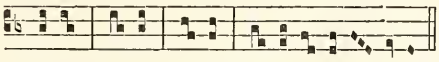


Seconde deduction nature premiere.



[Fol. 12.] ¶ La tierce deduction qui est b molle bas se commence en f fa ut le bas et se finist en d la sol re, et monstre a acorder une notte avec l'aultre par tierces moiennes.

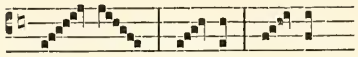
Tierce deduction b rond premier.



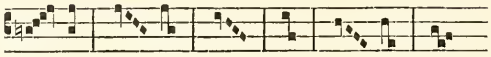
Sa progression par parties.

¶ La quarte deduction qui est de ♮ carre le moien se commence en g sol re ut et se

finist en la mi re le hault et monstre a aller d'une notte a l'aultre et les accorde par quartes moyennes et non moyennes comme il s'ensuyt (1) :



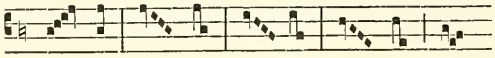
Quarte deduction b dur second



Sa progeneration par quartes moyennes et non moiennes.

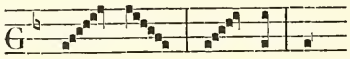
[Fol. 12 v°] ¶ La quinte deduction qui est de nature la haulte se commence en C sol fa ut, Et finist en la mi re le hault et monstre a accorder une notte avec lautre.

Quinte deduction nature seconde.

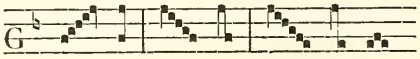


Sa progression par quartes.

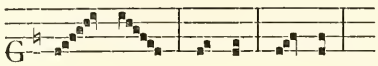
¶ La sixiesme deduction qui est en b molle le hault se commence en f fa ut le hault, se finist en d la sol, et monstre a aller d'une note a lautre et les accorder par quintes moiennes et non moiennes.



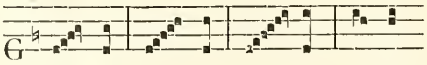
Sexte deduction b rond second.

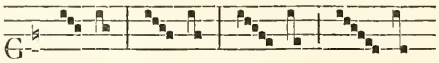


[Fol. 13] ¶ La septiesme et derniere deduction qui est de ♮ carre le hault se commence en g sol re ut le hault et finist en e la qui est la derniere lettre par dehors de la main. Comme il s'ensuit par exemple.

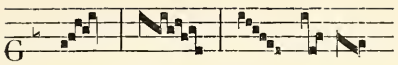


Septiesme deduction du tiers.





(1) Nous reproduisons la notation fautive du ♮ d'après l'original.



¶ Ainsi se finist le quart chapitre qui determine des deductions et s'ensuit le quint chapitre, auquel determinerons des muances.

[Fol. 13 v°] Premierement est a notter que c'est que muance ou mutation. Mutation en ce present liure est dimision d'une voix pour une autre et s'entent sur une mesme ligne et une mesme espace, et sur une mesme consonance ou muance n'est aultre chose sinon en une mesme reigle ou espace changier notte pour autre affin d'auoir auantage de monter ou descendre de deduction en autre.

¶ Pource que chascune voix particulierement de la game ne peult estre nommée par propre nom. Et que les quarante deux voix en nombre n'ont que six nottes. C'est assauoir ut re mi fa sol la. Il est necessité de resumer lesdictes nottes et de les transmuer de deduction en autre comme ♮ carre en nature. Et de nature en b mol et affin que ung chascun puisse parfaictement entendre lesdictes muances et plus clerement veoir leurs transmutations ie les ay mises tout au long par exemples et figures comme verrez.

¶ Il est a notter premierement que auant que en nul degre il puysse auoir muances, il fault qu'il y ait deux voix du moins. Et pourtant en g ut, a re, ♮ mi et en e la n'y a nulles muances pource que en nul de ces quatre degrez n'y a qu'une seulle voix et d'une seulle voix on ne scauroit faire muance.

¶ C fa ut a deux muances, fa ut, ut fa, fa ut est faict [fol. 14] pour monter de ♮ carre en nature, ut fa est faict pour descendre de nature en ♮ carre.

¶ De sol re a deux muances, sol re, re sol, [sol] re est faict pour monter de ♮ carre en nature, re sol pour descendre de nature en becarre.

¶ E la mi a deux muances, la mi, mi la, la mi est pour monter de ♮ carre en nature, et mi la pour deualler de nature en ♮ carre.

¶ F fa ut a deux muances. Fa ut, ut fa. Fa ut pour monter de nature en b mol, ut fa pour descendre de b mol en nature.

¶ G sol re ut a six muances, sol re, re sol, sol ut, ut sol, re ut, ut re. Sol re pour monter de nature en b mol et le re sol pour deualler de b mol en nature. Sol ut pour monter de nature en ♮ carre et ut sol pour deualler de ♮ carre en nature. Re ut pour monter de b mol en ♮ carre, ut re et aussy pour monter de ♮ carre en b mol.

¶ A la mi re a six muances La mi, mi la, la re, re la mi, re mi ; la mi pour monter de nature en b mol et mi la pour descendre de b mol en nature. La re pour monter de nature en ♮ carre et re la pour deualler de ♮ carre en nature. Mi re pour monter de b mol en ♮ carre et re mi pour monter de ♮ carre en b mol.

¶ B fa b mi n'a nulle muance, car entre le fa et mi n'y a que demy ton. Et de demy ton on ne scauroit faire muance.

[Fol. 14 v°] ¶ C sol fa ut a six muances, sol fa, fa sol. Sol ut, ut sol, fa ut fa. Sol fa pour deualler de b mol en ♮ carre. Et fa sol aussy pour deualler de ♮ carre en b mol. Sol ut pour monter de b mol en nature. Et ut sol pour deualler de nature en b mol. Fa ut pour monter de ♮ carre en nature et ut fa pour descendre de nature en ♮ carre.

¶ De la sol re a six muances, la sol, sol la, la re, re la, sol re, re sol. Le sol pour deualler de b mol en ♮ carre. Et sol aussy pour descendre de ♮ carre en b mol, la re pour monter de b mol en nature, et re la pour deualler de nature en b mol. Sol re pour monter de ♮ carre en nature Et re sol pour descendre de nature en ♮ carre. Plusieurs ygnorent et errent en disant que re ut ut re en g re sol ut, mi re, re mi en la mi re, les quattre voix sont faictes les unes pour descendre, et les aultres pour monter. Pareillement, sol fa, fa sol en c sol fa ut, et la sol, sol la en d la sol re. Mais saulue leur reuerence il n'est pas vray et chascun le peult congnoistre clerement par ces vers ut re mi scandunt, fa sol la quoque descendunt. Lesquelz vers s'entendent en ceste maniere ut re mi scandunt, c'est-à-dire que re ut, ut re en g sol re, et mi re, re mi, en la mi re. Les quatre sont faictes toutes pour monter, et fa sol la quoque descendunt, c'est-à-dire que sol fa, fa sol, en c sol fa ut, et la sol, sol la en de la sol re.

¶ En quelle deduction montent lesdictes voix et de [fol. 15] quelles descendent. Je les ay mises chascune en son endroit. Ainsi suffist pour le present touchant ces quatre degrez.

¶ Au regard de E la mi le hault, F fa ut, G sol re ut. A la mi re, et B fa ♮ mi. Les cinq degrez sont tous semblables dessus comme dessoulz et n'y a difference nulle et pource ie n'en fais nulle mention mainten ant, car aussi vous le trouuerez tout au long en la pratique qui s'ensuit depuis le commencement iusques à la fin.

¶ C sol fa a deux muances, sol fa, fa sol, sol fa pour monter de b mol en ♮ carre et fa sol pour descendre de ♮ carre en b mol.

¶ D la sol a deux muances, la sol, sol la, la sol est fait pour monter de b mol en ♮ carre et fa sol pour descendre de ♮ carre en b mol.

¶ E la n'a nulles muances pour la cause dessusdicte.

¶ Ainsi se finissent les muances par dictz et par declaration. Et s'ensuyt la pratique par figures et par exemples.

[Figure placée au fol. 15 v°.]

En G ut en A re en B mi et en E la n'a nulles muances pour la cause dessus dicte.

n ut fa ♮ — fa ut ♮ — n re sol ♮ — sol re n ♮ — n la mi ♮ — fa mi n ♮ — b ut fa n — n Fa ut b

C fa ut — D sol re — E la mi — F fa ut

b ut re b — h re my h — b ut sol n — b re sol b — n sol re b — h re mi h — b mi re mi b — n la re ♮ — h re fa n — b mi fa n b — a que demi - ton — carre, entre fa et — my, n'a nulles — muances. — b fa ut n ♮ — n ut re sol b — b sol fa ♮ — b sol b

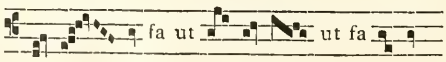
G sol re ut — A la mi re — B fa b mi — C sol fa ut

b re sol b — b sol re n — n re fa b — b la re n — b sol la b — b la sol b — b fa sol b — b sol fa b — b la sol b — b sol la b

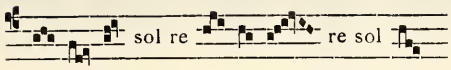
De la re sol — C sol fa — De la sol

¶ En ceste figure ung chascun facillement peult veoir et congnoistre les muances pour monter et deualler et par quelle clef est gouuernee chascune voix de la game.

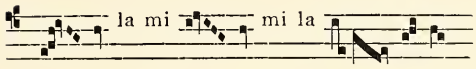
[Fol. 16 r°.]



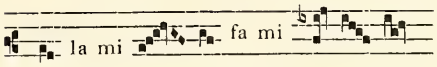
C fa ut a deux muances.



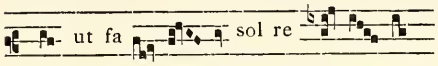
De sol re a deux muances.



E la mi a deux muances.

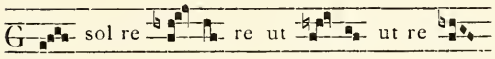


F fa ut a deux muances.

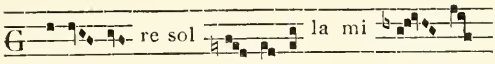


G sol re ut a six

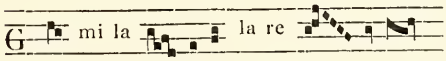
[Fol. 16 v°]



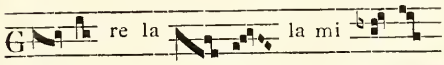
muances



A la mi re a six



muances



(*A suivre.*)

NOTRE RÉPERTOIRE

Motets faciles à 2 voix inégales.

(L. Perruchot.)

On demande souvent des motets faciles et pratiques, bien écrits, naturellement, pour des chœurs ne chantant pas à trois ou à quatre voix : les *Cinq motets courts* de M. l'abbé Perruchot conviennent à merveille. Composés pour être chantés à deux voix inégales, ils sont à la portée des plus modestes chœurs. L'étendue de la première partie (voix d'enfants) est en général l'octave de *ré* ou *mi* ♭, sauf à un passage du *Tantum ergo;* la seconde partie (voix d'hommes) suit un diapason analogue. De facture très classique, très mélodieux, comme toutes les compositions de cet excellent auteur, la première strophe de plusieurs de ces motets peut être chantée en soli par les voix de dessus.

Au point de vue des formes de composition, ces motets ne sont pas moins intéressants. L'*Ave Maria*, dont la mélodie, d'abord exposée par la première partie, sert ensuite de réponse à la basse, et le curieux *Tu es Petrus* en canon, sont particulièrement à signaler; leur étude pourra être fort utile aux jeunes compositeurs.

Henry Noel.

CURIOSITÉ MUSICALE

Si la mode était aux sous-titres, on pourrait ajouter : « ou comment on comprenait le quatuor vocal au XVIe et au XVIIe siècle. » Plusieurs descriptions humoristiques d'exécutions de motets nous sont données par des auteurs du temps ; il en est d'autres qui visent à l'édification, et toutes sont amusantes pour nous.

Nous en reproduisons aujourd'hui deux sans doute peu connues, et dont la première est curieusement et fortement imagée. Elle est extraite de l'*Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices*, par René François, prédicateur du Roy (Rouen, 1621) :

« Quelle fascherie se peut trouuer qui ne se laisse enleuer lorsqu'un gentil *Superius* s'enuole jusques au ciel et s'emporte soy-mesme, dardant les mignardises de sa voix à perte d'haleine et d'ouye ; ou lorsqu'un *Bassus*, après avoir longtemps poursuiuy le *Superius*, ne le pouuant atteindre, quasi se depistant contre soy-mesme, se precipite et s'enfonce jusques au centre de la terre, faisant du tintamarre de sa voix trembler les vitres et les murailles ?

« La *Taille* & l'*Haute-contre* vont voltigeant par l'air, ondoyant par *ascendens* et *descendens*, tantost s'accordant volent si haut qu'ils attaquent de près le plus braue *Superius*, & qui est presque aux plus hautes entreprises ; tantost se fondent sur la *Basse-contre* & lui faisant tourner le dos, le poursuiuent tousiours battant, jusques à tant qu'il s'abyme.

« S'ils s'accordent tous quatre ensemble, ô Dieu, quelle douceur ! ils peslent-meslent leurs voix, et conspirant ensemble d'un accord heureusement desaccordé ils meslangent haut & bas, aigre & doux, art & nature, & *b* mol & *b* quarre, & si uous n'y prenez garde, ils vous rauiront l'ame par les oreilles. Puis tout à coup ils se mutinent, un gagne au pied et trois vous le talonnent ; aussitost il tourne le visage et ces trois à gagner pays, pendant qu'un seul les galoppe, puis se mipartissant deux contre deux, ils choquent si rudement qu'il y en a pour rire. »

Voici maintenant un « bouquet spirituel » extrait de *La psalmodie et liturgie intérieure*, du P. Hyacinthe de Neuf-Chastel (à Paris, chez

George Josse, ruë S. Jacques, à la couronne d'espines, 1644). C'est un fragment d'une adaptation française des révélations de sainte Brigitte :

« Il faut que les Orgues iouent dans le cœur, & toute la Musique se fasse dans le chœur des vertus & des puissances intérieures de l'âme ; l'humilité chantera le Bassus, la charité faira le Superius, la deuotion dira les souspirs, la penitence & les autres vertus feront la taille, et la mortification fera la haute-contre, le silence les pauses, toutes les passions bien moderées tiendront bien leurs parties ; & voila proprement l'harmonie que ie desire ès Maisons de mon Ordre : & à vray dire, c'est vne copie tirée de l'original du Ciel, & vn air tiré des airs du Paradis; car si vous croiez que les chãts des Anges, les Harpes & les Trompettes des Saincts, que ie désire en vos Maisons, soiẽt choses matérieles, Brigitte, vous vous tromperiez bien fort ; & quand il y en auroit, la principale Musique que ie desire, c'est comme celle des Anges, qui aimant, admirant, & adorant Dieu de toutes leurs puissances, font l' harmonie du Paradis ».

N'est-ce pas que c'est joli ?

Un Bibliophile.

BIBLIOGRAPHIE

A. Gastoué. — **Les Origines du chant romain ; l'Antiphonaire grégorien** (*Bibliothèque musicologique*, tome I). 1 vol. gr. in-8° (XII-308 pages). Prix, 12 fr. Librairie A. Picard, 82, rue Bonaparte, Paris, 1907.

Sous la savante direction de M. P. Aubry, la librairie A. Picard vient de commencer la publication d'une série de travaux sur la musicologie. Déjà trois volumes ont paru presque en même temps. Cette collection, intitulée *Bibliothèque musicologique*, a pour but de publier, sans s'astreindre à aucune périodicité, un ensemble de travaux d'histoire musicale conçus d'après les méthodes historiques et philologiques les plus rigoureuses, et offrant par conséquent des garanties dont la musicologie française jusqu'ici se passait trop aisément.

Par la variété autant que par l'importance des questions traitées dans les trois premiers volumes, il est facile dès aujourd'hui de juger l'opportunité d'une telle collection et des services qu'elle est appelée à rendre. Dans le dessein de répondre à tous les besoins, aucune contrée, aucune époque de l'histoire de la musique ne sera *a priori* écartée de son programme.

Le premier volume, dont je désire entretenir un instant les lecteurs de la *Tribune*, est consacré par A. Gastoué aux *Origines du chant romain.*

Il est vraiment très heureux que la collection débute par un ouvrage sur les origines du chant grégorien, car enfin, si les recherches de musicologie sont aujourd'hui en grand honneur, n'est-ce pas avant tout à la restauration du chant liturgique qu'on le doit? J'ajoute tout de suite — et personne n'y contredira — que nul n'était plus qualifié que A. Gastoué pour offrir comme une espèce de « somme » sur une question si actuelle et si complexe.

C'est que, quoi qu'en ait pu écrire un de nos célèbres organistes, l'histoire de la musique, et spécialement de la musique sacrée, n'appartient plus aux musiciens *qui ne sont que musiciens*, mais à ceux qui, aux connaissances musicales, nécessaires bien entendu, joignent des notions précises sur l'archéologie, la paléographie, l'histoire de la liturgie, et plus encore sur le développement comparé de toutes les anciennes liturgies. De nos jours, en effet, les exigences de la critique sont telles que, sous peine de sottes élucubrations, l'emploi s'impose de la sévère méthode historique et comparative.

C'est précisément des principes de cette sage méthode, les lecteurs de la *Tribune* le savent, que s'est toujours inspiré A. Gastoué dans la composition de ses nombreux articles. Ceux-ci, à leur tour, sont tellement variés que la réforme grégorienne s'y trouve envisagée sous ses principaux aspects : modalité, chant byzantin, école romaine, manuscrits de l'antiphonaire, traités du moyen âge, etc. C'est à ce point même que le livre dont il s'agit n'est pour ainsi dire que la *coordination, la mise en œuvre* de ces études partielles, semées çà et là dans la *Tribune* et dans d'autres revues similaires.

L'ouvrage se divise en trois parties.

Dans la *première,* intitulée : *Sources et origines premières*, il est parlé suc-

cessivement (chap. Ier) : de la liturgie juive, du chant de la Synagogue, des chants gnostiques et magiques et de la musique gréco-romaine ; (chap. II), de la psalmodie, des thèmes simples, de l'hirmos et des chants ornés. C'est, si je ne me trompe, le premier chapitre qui, par sa nouveauté, retiendra surtout l'attention des spécialistes. Là, en effet, se trouve condensé pour la première fois, du moins dans un travail d'ensemble, tout ce qu'il est possible, en l'état actuel de nos connaissances, de savoir sur la liturgie et le chant de la synagogue.

Des études sur ce point il résulte que si, dans ses détails, l'art musical juif nous échappe, sa forme, son style par contre nous est révélé comme étroitement modelé sur les divisions du texte littéraire. C'est déjà beaucoup.

On remarquera, au chapitre II, ce qui est dit à propos de l'hirmos. Si ces notions ne sont plus positivement nouvelles, elles n'ont rien perdu de leur importance et il convient de les répandre de plus en plus. Du reste, quelques exemples montrent fort bien ce qu'il faut entendre par *mélodies de forme hirmique*.

Que de choses à signaler dans le paragraphe relatif aux mélodies ornées, s'il s'agissait ici de présenter une analyse de l'ouvrage ! Une observation seulement touchant cette sorte de chant : personne ne croit plus aujourd'hui à la prétendue évolution de la cantilène grégorienne qui, partie d'un état simple, rudimentaire, se serait à la longue développée pour n'atteindre que tardivement ses formes mélismatiques. L'antiquité des pièces à longues vocalises est ici prouvée à nouveau, et plus fortement que jamais peut-être, par des arguments intrinsèques de premier ordre.

La *seconde partie* de l'ouvrage étudie l'école romaine et son enseignement, c'est-à-dire : 1° saint Grégoire et les musiciens romains, et 2° la méthode et les théoriciens.

Le chapitre sur l'école romaine est, on le conçoit, avant tout une étude historique qui groupe tous les arguments en faveur de la tradition grégorienne, particulièrement ceux si décisifs sur la matière, de D. Germain Morin. L'auteur a fait plus que de reproduire des documents : il a encore apporté à cette thèse une contribution personnelle. C'est ainsi, par exemple, qu'il verse au dossier de cette affaire un texte des plus probants, non utilisé jusqu'à ce jour : je veux dire l'épitaphe du pape Honorius, mort en 638. Celui-ci, dit l'inscription, fut un « pasteur *excellent dans le chant divin... Il s'efforça de suivre Grégoire.* » De sorte que, moins de quarante ans après la mort de saint Grégoire, c'est pour un pape musicien un grand éloge que d'être comparé à saint Grégoire.

Pour ce qui concerne la méthode, c'est-à-dire la théorie, la tonalité, les modes, etc., c'est la reproduction des principes déjà établis tout au long par l'auteur dans son *Cours théorique et pratique*, auquel, du reste, il renvoie à chaque instant.

On lui saura gré, en outre, d'avoir la plupart du temps donné la parole aux théoriciens eux-mêmes. C'est ingénieux et... souvent plus prudent. Ces larges citations de théoriciens du moyen âge, comme d'ailleurs l'étude de tout traité de cette époque, offrent évidemment les plus précieux avantages, à une condition toutefois, c'est qu'on tiendra compte des observations judicieuses, capitales dans l'espèce, formulées déjà par A. Gastoué au congrès de Strasbourg et justement replacées ici, sur la didactique, sur l'état d'esprit des auteurs de ces traités, par conséquent aussi *sur la façon de les étudier*. Jamais on ne se mettra assez en garde, surtout dans cette question ; voilà pourquoi je me permets à mon tour d'insister contre notre habitude vraiment néfaste de toujours juger d'une époque, de ses coutumes et des œuvres qu'elle a produites, avec notre mentalité moderne.

Quant à la *troisième partie*, elle est entièrement consacrée à l'étude de l'office romain et au répertoire fameux qui le renferme. Cet examen critique de l'antiphonaire grégorien est peut-être ce qu'il y a de plus neuf dans tout le travail. Je ne sais pourquoi, mais en le lisant, on ne peut se défendre de songer à la science de la géologie ou plutôt à la *stratigraphie*. Le répertoire grégorien ne s'est-il pas, comme l'écorce terrestre, lentement formé de couches successives et de différente nature, chaque époque venant déposer de véritables alluvions sur les stratifications antérieures ? Il n'est même pas jusqu'à certains faits historiques dont on ne puisse retrouver les traces et qui, à l'instar des phénomènes géologiques, ont plus ou

moins remanié les sédiments anciens. Grâce aux fouilles de la critique interne, grâce aux explorations dans les documents extrinsèques, peut-être sera-t-il possible bientôt, comme on le fait en géologie, de donner la succession très précise des diverses stratifications liturgico-musicales.

Ce sera un mérite pour le livre de A. Gastoué d'y avoir largement contribué.

Dans les lignes qui précèdent, mon intention a été seulement de présenter le travail dans son ensemble, une minutieuse analyse étant ici impossible. Il va de soi du reste que certains faits, certaines hypothèses restent soumises et ne sauraient échapper à la critique. C'est même à désirer. Il n'y a que les œuvres et... les gens sans valeur qui aient le privilège, si c'en est un, de n'en susciter aucune.

A peine m'en permettrai-je une ou deux, en terminant.

Il suffit d'avoir une fois seulement lu et entendu A. Gastoué pour lui reconnaître, avec une plume féconde, une très grande facilité de parole ; avantages précieux, mais qui ne vont pas sans inconvénient. Précisément, je reprocherai cette facilité d'écriture qui laisse la pensée dans le vague. En plus d'un endroit, en effet, celle ci est difficile à saisir, et pour la dégager claire, précise, il faut relire, réfléchir, tout travail dont il importe de dispenser le lecteur. Avant tout, la clarté, et où la faut-il, sinon dans des travaux de ce genre ?

Que l'auteur, quand il écrit, songe davantage à ses lecteurs, se rappelant sans cesse que ceux-ci en savent infiniment moins que lui, et son exposition deviendra parfaitement claire et pleine de netteté.

Les connaissances acquises dans le domaine de la musicologie liturgique sont assurément très vastes et on ne peut plus précieuses. Toutefois, le moment n'est pas venu d'en dresser une *somme* parfaite. Si donc le livre de A. Gastoué n'en saurait être, à *proprement parler*, une « SOMME », puisque ce mot implique l'idée de compilation définitive, on peut du moins affirmer qu'il en est à l'heure actuelle la « synthèse » la plus complète, la plus méthodique, la seule même, à vrai dire, qu'on ait tentée jusqu'à présent.

Son livre a plus que de la ressemblance avec celui de Mgr Duchesne : *Origines du culte chrétien ;* il est de la même famille, et même à un degré tellement rapproché qu'ils sont destinés à vivre ensemble, côte à côte, sur la table de travail des liturgistes et des musicologues.

Abbé H. VILLETARD.

Ad te Domine, antienne pour l'Union, par le R. P. RENÉ, des Augustins de l'Assomption, avec approbations. 10 c. l'exemplaire, 2 fr. le cent. Chez les Sœurs de l'Assomption, 57, rue Violet, Paris.

Peut-on composer dans le style grégorien ? Il y a quelques années, les connaisseurs disaient carrément : Non. Depuis que la vraie mélodie grégorienne est mieux connue et plus étudiée, certains s'y sont essayés, et ont parfois reussi De ce nombre est le R. P. René, des Augustins de l'Assomption, qui a composé en forme d'antienne grégorienne, dans le genre des grandes antiennes de procession, une prière touchante usitée dans son ordre, comme appel à l'union des cœurs et des esprits dans toutes les branches de la chrétienté.

J'ose dire qu'il a parfaitement réussi. Sa composition porte l'approbation de l'Ordinaire pour les paroles et celle du Rme P. Dom Pothier, président de la Commission grégorienne, pour le chant. Ce sera faire œuvre intéressante et bonne œuvre que de propager l'*Ad te Domine*.

Litanies de la B V. Marie à deux chœurs, à l'unisson, avec accompagnement d'orgue, par FÉLIX RAUGEL. Partition net, 2 fr. 50 ; chant seul, 0 fr. 25. Serpeille, éditeur, 51, rue Blanche, Paris.

Des chants pour les litanies, quoi de plus commun, hélas ! quoi aussi de plus rare, en tant que composition de valeur ! C'est ce que vient de tenter très heureusement notre collaborateur M. F. Raugel. Une parfaite connaissance du chant liturgique aussi bien que des formes musicales les plus modernes lui a permis d'écrire

une œuvre charmante, pratique, et fort bien pensée. Deux chœurs à l'unisson peuvent alterner, avec réponses *ad libitum* faites par les fidèles. Le texte est absolument conforme au texte officiel, avec les répétitions prescrites par les rubriques, ce qui est bien rare dans les pièces de ce genre. Nous croyons ces litanies appelées au plus légitime succès.

Commune Sanctorum, réédition de la Vaticane. In-8° de 80 pages, broché, 0 fr. 60 ; relié, 1 fr 10. Desclée, Lefebvre et Cie, éditeurs, Tournai.

LES REVUES : Articles à signaler :

Mercure musical et Bulletin de la S. I. M. — Avril. P.-M. Masson : L'humanisme musical en France au XVIe siècle. — Mai. R. P. Komitas : La musique rustique arménienne.

Revue musicale. — 1er mai. Alix Lenoël-Zevort : Le chant et les méthodes (*suite*). J. Combarieu : La musique et la magie (*suite*). — 15 mai. J. Combarieu : conférence sur la musique et la magie, prononcée à Londres, à la « Société franco-britannique ».

Courrier musical. — 15 mai. M. Daubresse : De l'ordre d'acquisition des connaissances musicales. Jean d'Udine : A propos de gymnastique rythmique.

Lemouzi. — Avril. Poésies populaires du Limousin, avec notation musicale, recueillies par J.-B. Chèze, L. Branchet et J. Plantadis.

Gregorianische Rundschau. — Avril et mai. Dr P. Wagner : Le *Te Deum* (étude remarquable sur l'usage, l'origine, les formes musicales de cette pièce). — P. Gr. Boeckeler : Anton Urspruch.

Musical Times (Londres). — Mai. Dotted Crotchet : L'abbaye de Westminster, promenade historique, avec illustrations. P. Robinson : Ce que Bach doit à l'*Almire* de Haendel. Supplément musical : *Come, Sheperd swains*, madrigal à 4 voix, sans accompagnement, de Mr Healey Willan ; *The eyes of all wait upon thee, o Lord*, antienne à 4 et 5 voix égales et mixtes, d'Orlando Gibbons, XVIe s. ; deux cantiques populaires : *Lord of our fathers*, G.-C. Martin ; *God of our fathers*, A.-M. Goodhart.

La Musique sacrée (Toulouse), mars-avril. — Encartages : *O salutaris* à 2 voix inégales (abbé Chassang) ; *Peuple pieux*, cantique (abbé Herment) : deux bonnes compositions à recommander.

St Gregorius-blad (Amsterdam), mai. — Compte rendu du jubilé de M. Edgar Tinel à l'École de musique religieuse de Malines.

Le Gérant : Rolland.

Paris. - Société française d'Imprimerie et de Librairie.

En dépôt au Bureau d'Édition :

EDITIONS DE SOLESMES (1882-1895)

Chants en l'honneur de saint Joseph. Séquence : *Læto cantu.* — Hymne : *Iste quem læti.* — Ant. : *O felicem virum.* — *Lætare, alma mater.* — 4 pages in 8°. L'ex. : 0 10 ; la douzaine : 1 fr. ; le cent, *net* : 6 fr.

Variæ preces (*quatrième édition*). Un vol. in-8° de 272 pages. — Broché, 3. 00 ; relié toile, tranche rouge, 4. 00.

L'intérêt de ce recueil, ainsi que du *Processional*, consiste dans le grand nombre des pièces empruntées aux liturgies du moyen âge, et qui paraissent ainsi au jour après plusieurs siècles d'un oubli immérité.

Processionale monasticum. Processional romain et monastique (*deuxième édition*). Un volume in-8° de 362 pages. — Broché, 5. 00.

Livre d'orgue ou chants ordinaires de la Messe et des Vêpres, transposés et harmonisés par les Bénédictins de Solesmes, XII-160 pages, 12-50. Incomplet, XII-88 pages, *net* : 6. 00

Supplément au livre d'Orgue — Les huit tons des psaumes transposés et harmonisés par les Bénédictins de Solesmes. — In-4° de 24 pages. — Broché, *net* : 1. 00.

Noëls anciens avec accompagnement de piano, par le R. P. Dom Georges Legeay, Moine Bénédictin de la Congrégation de France. — Deux beaux volumes grand in-4°. — Broché, 12. 00. Chaque volume séparément, 6. 00.

Tarif des Annonces

La ligne de 50 lettres environ. . . . . **1** franc **50**

PUBLICITÉ

La page. . . . . **50** francs
La 1/2 page . . . . . **30** —
Le 1/4 de page . . . . . **18** —
Le 1/8 de page . . . . . **12** —

Conditions spéciales pour traités
de 6 mois ou d'un an

S'adresser à M. HÉRELLE, 269, rue Saint-Jacques

Maison A. ROUART (Éditeur de musique)

18, Boulevard de Strasbourg. **PARIS**

Vient de paraître :

Anthologie générale des CHANSONS DE FRANCE

CHANSONS DE TROUBADOURS

Publiées sous la direction de **M. Pierre AUBRY**

Harmonisées par **M. René de Castéra**

Le recueil, 4 francs

(Envoi franco du Catalogue des Chansons de France)

ABONNEMENT MUSICAL

B. ROUDANEZ

PARIS (VIe) — 9, rue de Médicis, 9 — PARIS (VIe)

GRAND ABONNEMENT	PETIT ABONNEMENT
Un an. . . **30** fr. — Six mois. . **18** fr.	Un an. . . **20** fr. — Six mois. . **12** fr.
Trois mois.. **12** fr. — Un mois. . **5** fr.	Trois mois . **8** fr. — Un mois. . **4** fr.
Donnant droit à 8 morceaux échangeables à volonté	Donnant droit à 3 morceaux échangeables à volonté

SONT DONNÉS A L'ABONNEMENT

Partitions — Recueils — Morceaux séparés — Musique de Chant — Piano seul
Piano à 4 mains — Musique à deux pianos — Musique instrumentale

---

L.-J. BITON, Libraire-Editeur

à SAINT-LAURENT-SUR-SÈVRE (Vendée)

MUSIQUE RELIGIEUSE Française et Etrangère

Conforme au ***" MOTU PROPRIO "***

Éditions Vaticanes — Œuvres de A. Lhoumeau et du R. Dom Pothier

ENVOI FRANCO DU CATALOGUE GÉNÉRAL

Maisons de Famille de la Schola Cantorum

CRÉÉES EN 1900

1° Pour Jeunes Gens, 269, rue Saint-Jacques. — 2° Pour Jeunes Filles, 18, rue de l'Abbé de l'Épée.

ORGANISATION

1° Pour être admis, les pensionnaires doivent être présentés par leur famille ou par un correspondant. — 2° La pension se paie au mois et d'avance.

CONDITIONS

Prix de 6 à 9 francs par jour, de 130 à 180 francs par mois.

Chambres seules, de 2 à 3 francs par jour, de 30 à 60 francs par mois. (Service en plus, 3 francs.)

Repas : Petit Déjeuner : 0 fr. 50 — Déjeuner, 2 francs — Dîner, 2 fr. 50.

Pour tous renseignements s'adresser à Mme Fabre-Soulié, 269, rue Saint-Jacques

Nouvelles de l'Ecole

Le Directeur des études a eu la satisfaction de constater, par le résultat des examens de fin d'année, que le niveau de l'instruction a enfin atteint, à la Schola, le point moyen auquel il désirait le faire monter.

En conséquence, il a dû hausser également les moyennes exigibles pour l'obtention des mentions. Ainsi, tel élève qui, avec un total de 40 points sur 50, eut mérité précédemment une mention *très bien*, ne sera doté, à partir de cette année, que d'une mention *bien*. Le total des points donnant droit au Diplôme n'est pas modifié, mais, de cette façon, les Diplômes munis de la mention *très bien* acquerront une très haute valeur et cette distinction sera, nous l'espérons, appréciée par les élèves.

Est-il besoin de répéter encore une fois que les moyennes ne sont pas les mêmes pour les élèves de première année que pour les anciens, de telle sorte qu'un élève nouveau peut obtenir un *bien* avec un total de points qui n'attribuera *aucune mention* à un élève de deuxième ou troisième année.

Dispositions relatives aux examens :

1° Aucun diplôme ne peut être décerné aux élèves des cours supérieurs ou du 2e degré qui n'ont accompli qu'une seule année d'études dans ces cours.

2° Tous les élèves qui, n'ayant pas argué d'excuses ou raisons valables, ne se sont point présentés à l'examen de fin d'année, sont rayés des contrôles. S'ils désirent y figurer de nouveau, ils devront se faire inscrire en Septembre pour passer l'examen d'admission à la suite des aspirants élèves pour l'année 1908, et leur négligence peut être cause de leur radiation définitive, s'il ne reste plus de places dans les cours auxquels ils étaient précédemment affectés.

3° Les élèves qui ont accompli *trois ans* d'études dans les cours supérieurs ou du 2e degré, doivent quitter l'école, qu'ils aient, ou non, obtenu le Diplôme de sortie.

4° Les élèves des cours de *Chant*, *Piano*, *Violon* et *Violoncelle* du **premier degré**, seront autorisés, sur leur demande à faire une quatrième année d'études ; dans tous les autres cours du premier degré, la limite reste fixée à trois ans.

Cours de Composition :

Les élèves des Cours de Composition qui, pour une raison quelconque, autre que celle de maladie dûment constatée, n'auront pas passé l'examen de fin d'année complet, seront considérés comme des *amateurs assistant aux Cours*, et n'auront, en conséquence, aucun droit au Certificat de fin d'études de composition qui est le couronnement de leurs travaux, et qui s'obtient, la dernière année de présence, par l'écriture et la soutenance d'une thèse musicale.

***

Nouvelles décisions du Comité des études, applicables à partir de l'année scolaire 1907-1908.

1° Désormais, les inscriptions de nouveaux élèves ne seront plus reçues *au courant de l'année*, mais seulement au commencement de chacun des trimestres, de façon que toutes les admissions prendront date uniquement du 1er Octobre, 1er Janvier ou 1er Avril de chaque année, après examen préalable.

Toutefois, les aspirants-élèves sont avertis que, le nombre des places dans chaque classe étant limité, il est de leur intérêt d'entrer à l'Ecole des le premier trimestre (Octobre), sans quoi, ils courraient le risque de ne pouvoir trouver place dans certains Cours qui seront sûrement au complet lors de l'examen de Janvier.

2° Aucun élève ne pourra désormais entrer au *Cours d'orgue supérieur*, s'il n'a obtenu préalablement le Diplôme de sortie du *Cours d'accompagnement*.

3° Aucun élève ne pourra être admis au Cours de *Déclamation lyrique* s'il n'a satisfait auparavant, et d'une façon irréprochable, à une lecture musicale avec paroles.

Les élèves ayant obtenu le Diplôme de Chant, seront exemptés de cette épreuve.

4° A partir de l'année 1908, il se sera créé trois nouveaux *Cours supérieurs* du deuxième degré :

Un Cours de Haute-théorie musicale (*Solfège supérieur*).

Deux Cours d'interprétation supérieure des œuvres pour piano (*Piano supérieur*).

La direction du cours de *Haute-théorie* est confiée à M. Maurice Emmanuel, le musicien éminent que nous sommes extrêmement heureux de pouvoir adjoindre à notre corps enseignant. Celle des Cours de *Piano supérieur* sera confiée à Mlles Blanche Selva et Berthe Duranton, déjà professeurs à l'école.

Seuls les *élèves diplômés* auront droit à se faire inscrire à ces nouveaux cours, ceux qui ont obtenu le Diplôme de Solfège seront admis au Cours de Haute-théorie, préparatoire aux Cours d'Harmonie et de Composition ; ceux qui ont obtenu le Diplôme de piano du deuxième degré, pourront être inscrits aux Cours de Piano supérieur.

L'établissement de ces nouveaux Cours a pour but de donner, par un enseignement élevé, une consécration définitive aux jeunes talents dans les deux branches d'études de la Théorie musicale et du Piano.

Le Directeur des études compte que de nombreux diplômés tiendront à honneur de fréquenter ces Cours dont le fonctionnement sera réglé ultérieurement, et de parfaire ainsi leur éducation musicale.

*
* *

Soutenance des Thèses de fin d'études des Elèves de Composition.

Le mardi 18 Juin, de 9 h. du matin à 7 h. du soir a eu lieu, dans le grand Salon de la Schola, l'assemblée de Soutenance des *Thèses de fin d'études* de huit élèves du cinquième cours de composition (anciens) qui sortent définitivement de l'Ecole après une présence assidue de 8, 9 et 10 années aux cours de composition.

Les thèses ont été lues, discutées et soutenues dans l'ordre suivant, en présence de MM. Vincent d'Indy, président, Pierre de Bréville et Paul Poujaud, assesseurs :

1. M. René de Castéra : L'évolution moderne de la musique de piano, en France.

2. M. Marcel Labey : De l'influence d'une idée extra-musicale sur la musique sans paroles, et de quelques unes de ses manifestations.

3. M. Déodat de Séverac : Sur la musique moderne ; la centralisation et les petites chapelles.

4. M. Pierre Coindreau : Sur le goût et à propos du goût en musique.

5. M. Albert Roussel : Sur l'interprétation et l'exécution des œuvres musicales.

6. M. Maurice Alquier : Hypothèse sur la non existence de Beethoven, appliquée à Schubert, Mendelssohn et Weber.

7. M. Henri Estienne : Le piano et la musique de piano.

8. M. Auguste Sérieyx : Les trois états de la tonalité.

Tous ces travaux, dont quelques uns ont été vivement attaqués mais aussi très consciemment défendus, ont mérité l'approbation du jury, lui paraissant dignes du but proposé. Il a donc décerné à chacun des huit élèves le Diplôme spécial de fin d'études et de sortie définitive de la Schola Cantorum.

Une excursion d'archéologie musicale a été faite pour la clôture de l'année scolaire, par un groupe de nos élèves de chant grégorien, auxquels s'étaient joints des élèves de l'Institut Catholique, sous la direction de M. Am. Gastoué.

Direction de la... caravane : la bibliothèque de l'Arsenal, où un charmant accueil leur avait été réservé par MM. les conservateur et Bibliothécaire. Pendant tout un après-midi, les excursionnistes ont étudié de plus près, manuscrits en main, les anciennes notations déjà connues plus succinctement au cours : notation neumatique primitive, dans le superbe Sacramentaire, de Worms, du IXe siècle analogue aux manuscrits romains, et où l'influence de Saint-Gall est encore nulle ; notations messine, française et autres, dans divers évangélisires tropaires, graduels, etc., de Paris, Autun, Châlons, Milan, etc., du Xe au XVe siècle ; enfin notation proportionnelle des troubadours et des trouvères dont la bibliothèque de l'Arsenal renferme de si précieux monuments.

L'aller et le retour se sont complétés par la visite des anciennes arènes et des églises St-Etienne-du-Mont et St-Louis-en-l'Ile, qui ont vivement intéressé notre groupe d'archéologues.

UN DES DIX.

EXAMENS DE FIN D'ANNÉE

Du 21 Mai au 19 Juin, le Directeur des études a fait passer l'examen de fin d'année à tous les élèves, en suite de quoi il a dû décerner 55 diplômes, dont 23 de fin d'études, ces derniers dans les cours de Chant grégorien supérieur, Déclamation lyrique, Orgue supérieur, Piano, Violoncelle et Composition.

N.-B. — Les élèves dont les noms sont en majuscules ont obtenu le diplôme de fin d'études.

DIPLOMES du DEUXIÈME DEGRÉ

Chant grégorien supérieur. — MM. PICHAT, ROYER, Mlle GRATEROLLE.

Déclamation lyrique. — Mlles REICHEL, D'OTTO, Mme DE SERRES.

Orgue supérieur. — M. VADON.

Piano, 2me degré. — Mlles DU LAURENS, LEGRAND (Alice), DEMARS, OVRÉE, MALNOU, CHASSAGNE, DE ANGELI.

Violoncelle, 2me degré. — Mlle KIEFFER.

Musique de Chambre. — M. Desabres, Mlles Penel, Ducroix, M. Lynch.

Composition musicale. — MM. SÉRIEYX, ESTIENNE, COINDREAU, LABEY, DE CASTÉRA, DE SÉVERAC, ROUSSEL, ALQUIER.

DIPLOMES du PREMIER DEGRÉ

Solfège. — Femmes : Mlles Pironnay (Georgina), Lagrosse, Butez, Saumier, Périn.

Chant grégorien. — Femmes : Mlle Ruckert.

Chant. — Femmes : Mlles Pironnay (Fernande), Horsley.

Harmonie. — Hommes : MM. Sergent, Courtonne, de Frohard.

Femmes : Mlle Bianquis.

Orgue, 1er degré. — Hommes : MM. Bach, Sergent.

Piano, 1er degré. — Hommes : MM. Haumesser, Auvray.

Femmes : Mlles Ménage, Levin, Joly. Pironnay (Georgina).

Violon, 1er degré. — Hommes : M. Bonafé.

Femmes : Mlles Barbillion, Périn.

MENTIONS

Ont mérité la Mention TRÈS BIEN

1er DEGRÉ.

Solfège. — Hommes : M. Dupèchez.

Femmes : Mlles Pironnay (Georgina), Lagrosse, Saumier, Blottière.

Chant grégorien — Femmes : Mlle Ruckert.

Chant. — Femmes : Mlles Pironnay (Fernande), Debray.

Harmonie. — Hommes: MM. Sergent, Courtonne, Piccoli (Georges).

Femmes: Mlles Bianquis, Dalliès.

Contrepoint. — Hommes : MM. de Lioncourt, Georgiévitsch, Berthier, Schott, Courtonne.

Piano, 1er degré. — Hommes : MM. Haumesser, Auvray, Civil (Joseph).

Femmes : Mlles Ménage, Parkinson.

Violon, 1er degré. — Hommes : MM. Bonafé. Civil (Alexis).

Alto. — M. Civil (Alexis).

2me Degré

Chant grégorien supérieur. — MM. Pichat, Royer, Mlle Graterolle.

Déclamation lyrique. — Mlle Reichel.

Orgue supérieur. — M. Vadon.

Piano, 2me degré. — Femmes: Mlles du Laurens, Babouin.

Violoncelle, 2me degré. — Mlle Kieffer.

Musique de chambre. — M. Desabres, Mlles Penel, de Gavardie, Veluard.

Composition, Ve Cours (nouveaux). — MM. Samazeuilh, Groz, Maufret.

Ont mérité la Mention BIEN

1er Degré.

Solfège. — Hommes : M. Bagge.

Femmes: Mlles Butez, Périn. Ginnel (Louise), Domenge, Lecœur, Dalliès, Bodin, Le Sens, Nonot, Allix.

Chant grégorien. — Mixte : MM. Civil (Alexis), Redfield, Brumagne.

Femmes: Mlles Arnoud, Butez, Ginnel (Emy), Poterin du Motel.

Chant. — Hommes: MM. de Lioncourt, Brochard.

Femmes: Mlles Horsley, Domenge, Bourrel, Malnory, Luyckx, Michel-Harlé, Robert, Legrand (Marguerite), Marque, Dalliès, Mathussière.

Harmonie. — Hommes: MM. de Frohard, Sangra, Berruyer, de Seroux. Bonafé.

Femmes: Mlles Fontaine, Récappé, Piquet.

Contrepoint. — Hommes : MM. Camu, E. Satie, de Frohard, Orban, Brumagne. Haumesser.

Femmes : Mlles Bianquis. Arnoud.

Accompagnement et Improvisation -- MM. Auvray, de Ranse, Henry.

Orgue, 1er degré. — Hommes: MM. Bach, Sergent, Grothé.

Femmes : Mlles Pourrier, Babouin, Arnoud.

Piano, 1er degré. — Hommes : MM Berruyer, Sergent, Morin, Schuller.

Femmes : Mlles Levin, Joly, Pironnay (Georgina), Perrier, Poterin du Motel, Bodin, Vacheron, Piquet.

Violon, 1er degré. — Hommes: MM. Piccoli (Georges), de Junemann.

Femmes: Mlles Barbillion, Périn.

Violoncelle, 1er degré. — M. Auvray.

Hautbois. — M. Georgiévitch.

Harpe. — Mlle Camaret.

2me Degré

Chant grégorien supérieur. — M. Haumesser.

Déclamation lyrique. — Mlle d'Otto. Mmes de Serres. Lacoste, Bourgeois, Mlle Camaret.

Orgue supérieur. — MM. d'Argœuves, Civil (Joseph).

Orgue, 2me degré. — MM. Brumagne, Henry, Auvray.

Piano 2me degré. — Hommes : M. Grau.

Femmes : Mlles Legrand (Alice), Demars. Ovrée, Malnou, Chassagne, de Angeli, Lapotaire, Fontaine, de Gavardie, Lhommedieu.

Violon, 2me degré. — MM. Desabres, Geneston, Digues, Mlle Scherding, M. de Ribaupierre. Mlle Lemaire (Lucie).

Violoncelle, 2me degré. — Mlle de Marcillac. M. Lynch.

Musique de Chambre. — Mlle Ducroix, M. Lynch, Mlles Pitois (Marthe), Talayrach. MM. Geneston, de Ribaupierre, Mlle Pilliard.

Composition musicale, Ier Cours. — MM. Bach, Henry, Camu, E. Satié, Brumagne.

— *IIIe Cours.* — MM. Borrel, Bach, de Lioncourt, Civil (Joseph), de Gibert.

— *Ve Cours* (nouveaux). — M. Le Flem.

Composition. — Femmes. *1er Cours* : Mlles Arnoud, Gauthier Villars, de Fraguier, Bianquis.

— 2e *Cours* : Mlle Jeandet, Mme Gauthier, Mlle Ovrée.

— 3e *Cours* : Mlle Graterolle.

Ont mérité la Mention ASSEZ BIEN

1er Degré

Solfège. — Hommes : MM. Bernollin, Rigaud. Femmes : Mlles Robert, Ginnel. (Emy), Cartier, Rybitska, Mme Adam, Mlles Spinnler. Cator.

Chant grégorien — Hommes : M. Auvray.

Femmes : Mlles Allix, Ovrée, Koublitsky, Lhommedieu.

Chant. — Femmes : Mlles Ménage, Goueygoux, Chesselet, Ginnel (Emy), Butez, Le Sens, Pourrier, Ginnel (Louise), Mme Massoulier, Mlle Cartier, Mme Delattre, Mlle Mamelle.

Harmonie. — Hommes : MM. Rigaud, Pichat, de Ribaupierre, Philip, Proff-Kalfaïan.

Femmes ; Mlle Poterin du Motel.

Contrepoint. — Hommes : MM. Novaro, Redfield.

Accompagnement et Improvisation. — M. Brumagne.

Orgue 1er degré. — Hommes : MM. Berruyer, Blin, Courtonne, Langloys.

Femmes : Mme Tapie, Mlle Ovrée.

Piano, 1er degré. — Hommes : MM. Deval, Courtonne.

Femmes : Mlles Denizé, Barbillion, Butez, Saumier, Allix, Goulin, Rybitska, Sariivanova.

Violon, 1er degré. — Mixte : Mlle Lagrosse, MM. Reynolds, Blin.

Femmes : Mlles Bianquis, Flourens, Bœgner (Hélène).

Alto. — M. Henry.

Violoncelle, 1er degré. — M. Marseillac.

Harpe. — Mlles Dalliès, Aubry, M. Burguieu.

2me Degré

Chant grégorien supérieur. — Mixte : Mlle Pourrier, M. Courtonne.

Déclamation lyrique. — Mlles Ruckert, de Monty.

Orgue supérieur. — MM. Marseillac, Gorry.

Orgue 2me degré. — MM. Chassagne, Haumesser, de Ranse, de Gibert, Deval, Rodriguez, Schott.

Piano, 2me degré. — Hommes : MM. Henry, Bonaterra.

Femmes : Mlles Chabault, Talayrach, Lecœur, Tracol, Koublitsky, Monsaingeon, François, Flourens, Mamelle, Goueygoux, Fuzelier, Poitevin, Digues.

Violon, 2me degré. — Mixte : MM. Piccoli (Henri), Bonaud, Mlles Legrand (Marguerite), Pilliard, Ginnel, (Louise), Lhommedieu, M. Chochod, Mlles Ferenczy, Blottière.

Violoncelle 2me degré. — M. Crasemann.

Musique de chambre. — Mlle Chabault, M. Piccoli (Henri), Mlles Ginnel (Louise), Ovrée, M. Schédy, Mlles François, Legrand (Alice), M. Henry.

Composition musicale. — *1er Cours* : M. Novaro.

— *IIIe Cours* : Mlle de Marcíllac, MM. de Ranse, Royer, Turina, Rodriguez, Orban.

— *IVe Cours* : MM. Raugel (F.), de Cholet, d'Argœuves.

— *Ve Cours*, (nouveaux) : M. de Crévecœur.

Composition. — Femmes : *1er Cours* : Mlles Dalliès, Veluard.

— *2e Cours* : Mlle Dreyfus.

— *3e Cours* : Mlle Pereyra, Mme Tapie.

* * *

Liste des places disponibles dans chaque cours pour la rentrée d'Octobre 1907

1er Degré.

Solfège, Hommes : 10 places — Femmes : 15 places.

Chant grégorien, Hommes : 8 places — Femmes : 6 places.

Chant, Hommes : 5 pl. — Femmes : 20 pl.

Harmonie, Hommes : 16 places — Femmes : 13 places.

Contrepoint, Hommes : 5 pl. — Femmes : 9 places.

Accompagnement : 1 place.

Orgue, 1er degré. Hommes : 16 places — Femmes : 2 places.

Piano, 1er degré. Hommes : 17 places — Femmes : 9 places.
Violon, 1er degré. Mixte : 13 places — Femmes : 4 places.
Alto : 5 places.
Violoncelle, 1er degré. Mixte : 6 places.
Hautbois : 6 places.
Harpe : 0 pl.

2e Degré

Solfège supérieur (Haute-théorie) : 8 places
Chant grégorien supérieur. Mixte : 4 places
Déclamation lyrique : 0 pl.
Orgue supérieur : 2 places.
Orgue, 2e degré. Mixte : 2 places.
Piano, 2e degré. Hommes : 4 places — Femmes : 14 places.
Piano supérieur. Femmes : 12 places.
Violon, 2e degré. Mixte : 6 places.
Violoncelle, 2e degré. Mixte : 5 places.

***

Pendant la période des examens de fin d'année, de nombreux visiteurs étrangers ont fait à la Schola l'honneur de s'intéresser à son enseignement et à sa vie intime. Mme Schirmer, femme de l'éditeur bien connu de New-York, a demandé à assister aux interrogations sur le chant grégorien. A cette occasion, le cours de Mme Jumel se fit un plaisir de lire un fragment grégorien ; l'expression et la précision de l'ensemble furent très satisfaisants. Miss Bates, directrice d'une école de chant à New-York a également suivi avec un grand intérêt les examens de musique de chambre et de déclamation lyrique.

Enfin le 29 Mai, l'Ecole a reçu la visite de M. Alex. Glazounow, directeur du Conservatoire impérial de Saint-Pétersbourg, venu à Paris pour les Concerts russes de l'Opéra. M. Glazounow s'est beaucoup intéressé au fonctionnement de la Schola. Sur l'invitation de M. d'Indy il a bien voulu accorder un instant d'attention aux élèves du cours de harpe ; et Mlle Ziélinska, en une brève et brillante exécution, sut lui montrer toutes les ressources de la nouvelle harpe chromatique.

Concerts à Paris

Salle de la Schola. — D'ores et déjà M. A. Parent nous annonce pour la saison prochaine 1907-1908, trente séances qui auront lieu tous les mardis à partir de Novembre. On y exécutera les œuvres de C. Franck, aujourd'hui passées au répertoire classique, celles de Schumann (pièces d'orgue comprises) celles de Brahms et de la musique française moderne (en huit séances). Le public de la Schola fera, sans nul doute, très bon accueil à cette artistique tentative de vulgarisation. Les abonnements aux séries de concerts seront, comme par le passé, accessibles à toutes les bourses.

***

Salle Berlioz. — Cette année, notre distingué professeur, M. J.-J. Nin, a consacré deux séances à l'étude des formes musicales au piano. Dans la première (1er Juin) comprenant *le Concerto au* XVIIIe *siècle*, un orchestre d'archets, composé en majeure partie d'éléments scholistes, obéissait avec une juvénile ardeur au bâton de M. de Lacerda, et donnait la réplique aux trois pianistes (MM. Nin, Maufret et Ribo) dans le Concerto en Ré mineur de Bach. Philippe-Emmanuel et Jean Chrétien y complétaient la dynastie des Bach. Au deuxième concert (5 juin), intitulé *le Rondeau et la Sonate de Piano au* XVIIIe *siècle*, on entendit à côté de pièces de Daquin, de Ph.-Emmanuel Bach et de Joseph Haydn, une délicieuse Sonate de H. Rolle, qui mériterait de figurer plus souvent sur les programmes des pianistes. Les notices

analytiques de M. Sérieyx, à la fois précises et suggestives, retrouvèrent auprès du public leur succès habituel.

***

Patronage Saint-Marcel. — Pénétrés de l'idée que la belle musique s'impose toujours aux hommes quand ils l'écoutent sans préjugé, MM. de Ranse et Vadon, organistes de St-Marcel, avaient organisé le 26 Mai dernier un programme d'une excellente tenue artistique. La jeunesse ouvrière afflua, et les applaudissements qui partirent aux bons endroits récompensèrent les Kapellmeister de leur louable effort. Nous donnons ci-après le programme :

1. *4e Béatitude*, Franck.
MM. Joseph et Brochard.

2. *Mélodies*, J. Civil.
Soprano : Mlle Ménage, de l'ensemble vocal de la Schola.
Quatuor : MM. Sangra, Piccoli, Civil, Lynch.

3. *Lied*, J. Vadon, pour Soprano, violon principal et quatuor.
Soprano : Mlle Ménage — Violon principal : M. Sangra.

4. *11 Quatuor à cordes*, Beethoven.

***

Société nationale des Beaux-Arts. — Le 17 Mai dernier on a beaucoup apprécié au Salon l'intéressante *Sonate* de notre camarade Alquier, auquel Mlle Selva prêtait le concours de sa prestigieuse interprétation.

Concerts en Province

Privas. — L'Association musicale de Privas ne s'endort point sur ses lauriers. Le 2 Juin dernier, elle réchauffait le feu sacré de ses bons musiciens en leur offrant un programme superbe. Vrai programme de vacances où l'*Ouverture du Freischutz* et la *Suite* de Bizet figuraient assez bien les charmes si divers de la haute et de la basse Ardèche. Mlle Elisabeth Vial et M. Serville prêtèrent leur concours à la partie vocale, où voisinaient Hændel, Gluck et Lalo. L'orchestre se montra en pleine possession de ses moyens dans l'exquise *8e Symphonie* de Beethoven.

LE PASSÉ
d'une Salle de Concert

(Suite)

Nos Bénédictins s'en accommodent pourtant sans murmurer. Servir la cause de la France en ce moment, n'est-ce pas servir la cause du Prétendant, la cause de la monarchie légitime qui ne fait qu'une avec celle de leurs plus chères libertés.

Avec quelle passion, on le devine, les hôtes de Saint-Edmond suivent jour par jour le cours des évènements ! Avec quelle joie il leur semble voir que le vent de la fortune a tourné ! L'étoile de Marlborough si fatale à la France (1), commence à pâlir. Une nouvelle favorite, lady Masham, dont on connaît l'attachement pour les Stuarts, a supplanté auprès de la reine Anne lady Churchill. « On se flatte que les changements arrivés en Angleterre causeront quelque heureuse révolution pour la Cour de St-Germain, et que le parti des Jacobites fortifié par celui des *Tories* qui

(1) Sur la crainte que Marlborough inspirait. v. du Noyer, loc. cit., t. IV, p. 158 : « Je crois que les fiacres et les porteurs de chaises n'auroient pour faire écarter la foule qui les embarrasse souvent dans les rues qu'à crier *Marlborough* au lieu de *gare*, je suis sûre que tout le monde s'enfuirait d'abord ».

209, rue Saint-Jacques, 209
PARIS

triomphe présentement à Londres feront de nouveaux efforts pour mettre le pauvre petit *Roi par brevet* sur le trône ». Si secrètes que soient les négociations engagées, nos Bénédictins ne sont pas sans savoir qu'un agent du gouvernement français, l'habile Mesnager, ancien député du commerce de Rouen, s'est rendu auprès de la nouvelle favorite. Par son intermédiaire Louis XIV proposera de « reconnaître la succession telle qu'elle est établie » mais en laissant la porte ouverte à une reconnaissance des droits de Jacques III (1). Le maréchal de Berwick, frère naturel du prince, entre en correspondance avec le grand trésorier d'Angleterre ; Jacques a écrit lui-même directement à la reine sa sœur. Anne au fond du cœur penche pour son frère. Mère infortunée, ayant vu mourir tous ses enfants en bas âge, elle croit à un châtiment divin pour la part qu'elle a prise au renversement de son père.

Ainsi le droit légitime du Prétendant dont aucun des ministres anglais n'osait, dit-on, prononcer le nom (2), de celui qu'en France on appelait « le roi à la suite » dominait plus que jamais toutes les conversations diplomatiques, tous les projets des négociateurs.

Un seul obstacle insurmontable se dressait devant lui. « Jamais les Anglais ne se laisseraient gouverner par un catholique romain ». Il se trouva un prêtre, un certain abbé Gaultier (3), qui servait d'intermédiaire entre les ministres de la Couronne, la France et le Prétendant pour oser proposer une apostasie au fils de Jacques II. De Londres, le 6 Février 1711. Gaultier écrivait : « Si vous voulez succéder sûrement à la reine votre sœur, il est absolument nécessaire que vous dissimuliez votre religion ou que vous la changiez entièrement pour professer celle établie par les lois dans votre pays ». Au milieu de l'immoralité hypocrite, stigmate des hommes les plus éminents de cette époque, observe un historien (1), seul le Prétendant, malgré les impatiences de l'exil, ne put se décider à sacrifier sa conscience. Au grand et éternel honneur du Prétendant, s'écrie à son tour lord Mahon, historien protestant de l'Angleterre, il se refusa avec indignation à signer des compromis contraires à sa conscience, rare et admirable exemple de sincérité religieuse dans un prince.

Le chevalier de St-Georges répondait en effet : « On ne doit point me savoir mauvais gré d'user de la faculté que j'accorde aux autres d'adhérer à la religion que leur conscience leur indique pour la meilleure ».

Et nos fidèles Jacobites retrouvaient dans cette réponse comme un écho des nobles paroles qu'avait prononcées Jacques II quelques jours avant son avènement à la couronne : « Mes principes ne me permettent pas de dissimuler de la sorte ma religion et je ne puis me résoudre à faire un mal pour qu'il en arrive un bien ».

Cependant en 1713, nous apprend Berwick, Oxford revenait encore à la charge, « amusant de temps en temps le roi Jacques par de nouvelles propositions de changement de religion ». On allait jusqu'à répandre le bruit que l'appât d'une restauration prochaine était venue à bout

(1) Mesnager avait mission de ne pas insister si les circonstances se montraient par trop défavorables. « Abandonnez-le alors à son sort. N'allons pas nous ruiner pour sa cause, vous m'entendez ». Et le Roi répéta deux fois ces derniers mots. V. Klopp, loc. cit., t. XIV, p. 189.

(2) Dans le traité d'Utrecht (art. IV) on n'appellera Jacques III que « *la personne qui*, du vivant du roi Jacques II, avait pris le titre de prince de Galles, et au décès dudit roi, celui de roi de la Grande-Bretagne, et qui depuis peu était sortie du royaume de France pour demeurer ailleurs ».

(3) Gaultier, ancien sacristain de St-Germain-en-Laye, devenu aumônier du maréchal de Tallard fait prisonnier en Angleterre, puis aumônier du comte de Galas, ambassadeur de l'Empereur, qui lui procurait des passeports. V. Berwick, Mémoires, p. 416.

(1) A. Pichot, Histoire de Charles Edouard, t. I.

de la fermeté du prince. A Mme des Ursins qui s'étonne de la nouvelle, Mme de Maintenon répond : « J'ai été à Saint-Germain où j'ai trouvé la reine assez languissante ; elle n'a eu aucune alarme des bruits qui ont couru que le roi son fils changeait de religion. Elle me fit l'honneur de me montrer deux lignes de sa main où il y avait : « On me verra plutôt mourir que de manquer à Dieu et à l'Église » (1).

Voilà que la mort elle-même semblait travailler à la cause de la paix. L'épidémie de variole noire qui désolait alors la France et l'Europe (plus de 500 personnes emportées à Paris en moins d'un mois, selon Voltaire) frappait à trois jours de distance le grand Dauphin et l'empereur d'Allemagne, appelant ainsi l'archiduc Charles à la couronne d'Autriche. Oter l'Espagne à un prince français pour la donner non plus à un prince autrichien, mais à l'Empereur en personne était sans intérêt pour l'Europe ; et dès lors la guerre n'avait plus de motif (2).

Cependant de nouvelles épreuves attendaient le protecteur des Stuarts. Moins d'un an après avoir vu Monseigneur, son fils unique, le Prince de Conti, l'aimable duchesse de Villeroi et un grand nombre de personnages de la Cour succomber à la funeste épidémie, Louis XIV avait la douleur de perdre en six jours le duc et la duchesse de Bourgogne. « M. le duc de Bretagne, prince de très grande espérance qui en devenant orphelin était devenu Dauphin, et qui était le plus joli du monde, est mort peu de jours après... Il ne nous reste qu'un petit Dauphin de deux ans, presque moribond, et sur la vie duquel on compte si peu qu'on prend déjà des mesures pour assurer les successions d'Espagne et de France. Tout cela cause une consternation dont on ne sçauroit revenir. Mais la constance du Roi a empêché ses peuples de tomber dans l'accablement et de perdre entièrement courage ; car on n'a jamais vu une si grande rapidité de malheurs ; et jamais les messagers de Job ne furent plus prompts à en annoncer coup sur coup (1) ».

« Jamais douleur n'a duré aussi longtemps dans une Cour qu'elle fait dans la nôtre », écrivait Mme de Maintenon. Dans une page demeurée célèbre, le sceptique Saint-Simon nous montre le grand Roi supportant royalement ces pertes domestiques, ces adversités si longues, si redoublées, si intimement poignantes. « Les ministres virent couler ses larmes, son plus familier domestique intérieur fut témoin de sa douleur... » Mais « un courage mâle, sage, supérieur, lui faisait serrer entre ses mains le gouvernail parmi ces tempêtes, et dans les accidents les plus fâcheux et les temps les plus désespérés, toujours avec application, toujours avec une soumission parfaite à la volonté de Dieu et à ses *châtiments* ». « Reconnaissons aujourd'hui, s'écrie Torcy en terminant ses Mémoires, ce que nos enfants, peut être nous mêmes nous n'avons pas assez reconnu, le *châtiment* du Seigneur notre Dieu, sa main tout-puissante, ses signes, son bras étendu... »

« On ne voit ici, écrit Mme du Noyer, que funérailles, et l'on n'y chante que des *De Profundis*. Je ne crois pas qu'il y ait au

(1) Recueil Bossange, t. III, p. 27, lettre du 8 Janvier 1714. Lemontey (Histoire de la Régence, p. 1832, t. I, p. 92) apprécie en parfait Homais l'attitude du Prétendant. « Agé de 27 ans mais retenu dans l'enfance par une éducation monacale dont les détails exciteraient l'indignation et la pitié, il était encore moins propre à s'élever sur un trône que son père ne l'avait été à s'y maintenir. »

(2) L'admirable diplomatie de Torcy en prenant les Anglais par leur faible, en leur accordant des sûretés *réelles*, des avantages commerciaux, allait obtenir la reconnaissance de la monarchie d'Espagne avec la restitution de Lille, Tournai, Aire, Béthune, Douai. Il sauvegardait les droits de nos pêcheurs sur les côtes de Terre-Neuve, condition sans laquelle on eût détruit nos pêcheries que Colbert avait toujours recommandées et protégées à cause de leur importance pour la marine. Comme on sait, ces droits ont été abandonnés récemment en échange d'avantages assez problématiques.

(1) Du Noyer, loc. cit., t. IV, p. 229 à 237.

209, rue Saint-Jacques, 209
PARIS

monde un endroit plus triste que Paris l'est présentement. »

Des fenêtres de notre « Salle » les B. A. ont vu défiler dans la rue Saint-Jacques le convoi qui porte au Val-de-Grâce les cœurs de la princesse et des princes de la maison de France, réunis sur un même char funèbre.

Cependant Avril égaie de sa jeune verdure les grands arbres du faubourg ; un clair soleil de printemps entr'ouvre malgré tout les cœurs à l'espérance. Après les deuils et les angoisses, la France commence à respirer. « La suspension d'armes suspend nos chagrins et adoucit la douleur que la perte de nos aimables princes y avait causée. Le Roi se porte très bien, le petit Dauphin se fortifie. On ne parle que d'Utrecht dans toutes les conversations ». Et c'est au milieu de ces rumeurs où les Jacobites se plaisent à voir l'annonce d'une restauration prochaine que retentit tout à coup la désolante nouvelle. La variole vient de faire son apparition à Saint-Germain ; le petit roi Jacques est atteint du mal redoutable ; les jours du dernier représentant de la cause sacrée des Stuarts sont menacés. Non, la Providence n'imposera pas ce dernier sacrifice aux fidèles défenseurs de la légitimité. Le Prétendant vivra ; il promènera longtemps encore sur la terre d'exil sa perruque blonde et son visage « picotté de petite vérole ». La mort a choisi une autre victime auprès de l'infortunée Marie d'Este, c'est une charmante princesse de dix-neuf ans, Louise-Marie Stuart, dernière fille de Jacques II.

Saint-Simon nous montre la reine veillant éplorée au chevet du fils dont elle était si fière. « Elle s'enferma avec lui. elle prit toutes les précautions possibles pour séparer la princesse sa fille du mauvais air ; elles furent inutiles ; la petite vérole la prit ; elle en mourut le septième jour qui fut le lundi 18 avril 1712. » Le même jour on célébrait à Saint-Denis le service solennel pour le Dauphin et la Dauphine. On conçoit que ces cérémonies aient un peu éclipsé le deuil de la maison de Stuart. La modeste pompe funèbre de la princesse d'Angleterre eut lieu le 20 avril, pendant la nuit. La *Gazette de France*, le *Mercure* y consacrent quelques lignes seulement. « Son corps, nous dit la *Gazette*, fut transporté au monastère des B. A. pour y demeurer en dépôt auprès de celuy du Roy son père. » Selon le désir de la reine, le cœur fut transporté aux Filles de Sainte-Marie de Chaillot, et les entrailles dans la chapelle des Ecossais où l'on peut lire encore la touchante épitaphe composée pour la circonstance (1). Le marquis de Dreux, grand maître des cérémonies précédait le deuil. Derrière le cercueil marchait le duc de Berwick, pair et maréchal de France, grand d'Espagne, chevalier de la Jarretière et de la Toison d'or, gouverneur et lieutenant général de la province du Haut et du Bas Limousin, général de S. M. sur les frontières du Piémont. Le vainqueur d'Almanza que nous avons déjà rencontré aux funérailles de Jacques II était facilement reconnaissable à sa grande taille, à la noblesse de ses traits, à son air froid et sérieux, un peu sévère, «qui imposait le respect et même une espèce de crainte à ceux qui l'abordaient ». Il était accompagné « du milord son fils, du milord comte de Middleton, du milord Galmoy, des dames de la princesse, des pages et autres principaux officiers du Roy son frère et de la Reyne. » (2). Dans tous les yeux on voyait briller des larmes. Larmes bien sincères assurément ! Combien, parmi les officiers de cette cour en était-il en effet dont les enfants avaient été tenus sur les fonts baptismaux par la princesse ! Le Registre des baptêmes de la paroisse de Saint-Germain en fait foi. On ne se lassait pas de redire toutes les qualités de « ce cœur vraiment royal en

(1) Parloir de l'Institution Chevallier, rue du Cardinal Lemoine.

(2) A. N. K. 1303, n° 108. P. V. de la remise du cœur à Chaillot.

toutes choses, d'une droiture et d'une sincérité qui lui donnait de l'horreur pour le moindre déguisement » ; on la pleurait comme la providence des malheureux exilés. « Tout l'argent que la Reine lui laissoit pour ses menus plaisirs, elle l'employoit à donner de petites pensions à de pauvres filles ou à des religieuses angloises. Il estoit distribué aussitôt qu'elle l'avoit reçu... » (1).

Pauvre fleur fauchée avant le temps ! Pauvre princesse n'ayant connu de la condition royale que les amertumes et les désenchantements de l'exil ! Avec Louise, reine d'Espagne, avec Louise Hollandine, l'abbesse de Maubuisson, la donatrice du tableau de notre église, toutes deux petites filles de Jacques Ier par les femmes, Louise Marie est la troisième Louise dont l'histoire de la « Salle de Concert » ait à faire mention. La voilà aujourd'hui couchée à son tour dans le cercueil. La liste funèbre des Stuarts morts loin de leur patrie va s'allonger d'un nom nouveau. L'église de Saint-Edmond, la modeste chapelle de *Notre-Dame* sont devenus le mausolée de l'exil. Un même balustre entourera les cercueils du père et de la fille. M. Ingleton, l'aumônier que nous avons vu remplir cet office il y a quatorze ans, aux funérailles de Jacques II, a remis le corps de la princesse au prieur des B. A. Dans l'allocution composée en latin, suivant l'usage, il s'est écrié pour finir : « Puisse, par l'intercession de ces saintes victimes, l'infidèle Angleterre venir enfin à résipiscence et honorer avec nous la dépouille mortelle d'une fille de sa race ! » (2).

De la mort de Louise-Marie, Marie d'Este devint malade de chagrin : « Ah, gémissait-elle, Job avait supporté les vicissitudes de la fortune ; mais quand il perdit ses enfants, il déchira ses vêtements et ne voulut pas être consolé ». La pauvre reine ne pouvait oublier ni l'affection que sa fille lui avait montrée pendant sa vie, ni les derniers mots qu'elle lui avait dits à son lit de mort : « Je suis prête à partir me remettant entre les mains de Dieu et lui demandant que s'accomplisse en moi sa sainte volonté... Si je désirais vivre, ce ne serait que pour vous être de quelque consolation, et je ne regrette que de vous quitter ».

Quelques jours après la cérémonie aux Bénédictins anglais, Mme de Maintenon écrivait : « J'eus l'honneur d'être deux heures avec la reine d'Angleterre qui est l'image de la désolation. La princesse était devenue son amie et toute sa consolation. Les Français de Saint-Germain sont aussi désolés de sa perte que les Anglais ; et tous ceux qui la connaissaient l'aimaient fort. Elle était en effet très aimable, gaie, affable, bonne, civile, voulant plaire, attentive, aimant ses devoirs et les remplissant tous sans aucune peine, soumise à sa gouvernante comme à six ans, ayant une véritable passion pour la reine sa mère, mettant tout son bonheur à lui plaire, aimant tendrement le roi son frère et ne songeant qu'à l'empêcher de s'éloigner de la reine, à quoi il est convié quelquefois dans sa petite cour ; c'est dans cet état que Dieu l'enleva. Je trouvai la reine très changée ; elle me dit qu'elle croyait mourir bientôt. On n'a osé dire encore la mort de cette princesse au roi son frère : on le trouve trop faible de sa maladie qui a été très grande. S'il part, comme on le dit, cette reine ira pour longtemps à Chaillot, où Dieu ne lui a pas laissé une religieuse à qui elle puisse parler (1) ».

Dangeau nous parle aussi de ce départ imminent du petit roi Jacques. « Dès que le roi d'Angleterre sera rétabli de sa petite vérole, il sortira du royaume. On ne dit point encore où il ira... » Et Saint-Simon ajoute : « Ce fut une grande affliction pour la reine d'Angleterre avec la triste perspective de sa séparation prochaine d'avec le roi son fils, par la nécessité de

(1) A. N. K. 1303 n° 76.
(2) A. N. K. 1303 n° 73.

(1) Recueil Bossange, t. III, p. 27.

209, rue Saint-Jacques, 209
PARIS

la paix et de l'embarras de ce qu'il allait devenir. »

En août, le jeune prince est enfin rétabli. On l'a aperçu à l'opéra, où était milord Bolingbroke, le ministre d'Angleterre, dans une loge vis-à-vis. « Cela a été fort remarqué ; mais c'est pourtant un pur effet du hasard » (1).

Il n'en faut pas davantage pour que le public jase et tire des déductions sur les bonnes dispositions de *ma sœur Anne*.

Journellement on parie que dans un an le Prétendant sera sur le trône d'Angleterre ; car le public est de cœur avec le descendant des Stuarts dans ses espérances, dans la revendication de ses droits, contre la spoliation dont il est l'innocente victime.

Pourtant, en apparence, la situation se présente sous un jour peu favorable. Entre temps, la manœuvre de Denain est venue, il est vrai, porter aux alliés sur le terrain militaire un coup terrible ; et la Grande Bretagne, pressée par des nécessités financières (2) n'aspire pas moins que la France à conclure la paix. Mais on fait de l'expulsion du Prétendant une des conditions de cette paix. En conséquence de ce qui avait été arrêté avec les anglais, le jeune prince, cédant aux instances de M. de Torcy est parti avec une petite suite pour se retirer à Bar, dont M. de Lorraine avait fait meubler le château magnifiquement pour l'y recevoir. « Il alla aussi à Lunéville voir M. et Mme de Lorraine et s'arrêta à Bar, à Commercy, chez M. de Vaudemont et dans tous ces environs assez longtemps (3) ».

(1) Dangeau, 25 août 1712.

(2) En 1688, avant la Révolution, la dette anglaise n'atteignait pas 1 million de liv. ster.

En 1702, à la mort de Guillaume, elle s'élevait à 16 millions de liv. ster.

En 1714, après la reine Anne, à 53 millions de liv. ster.

La Hollande réclamait vainement la solde arriérée des treize régiments hollandais qui avaient jadis suivi Guillaume III en Irlande contre Jacques II : 2,467,331 florins, 7 sols, 5 deniers.

(3) Saint-Simon, Ed. Chéruel, t. IX, p. 420.

Le geste de Louis XIV fermant la porte de ses Etats à un prince malheureux était trop contraire à son passé, à la générosité de son caractère et au sentiment national pour ne pas laisser subsister quelques doutes sur sa sincérité. C'est en matière internationale surtout qu'il importe de distinguer ce qu'on voit de ce qu'on ne voit pas. On sait par expérience ce que valent les belles assurances des diplomates. Tandis que Torcy et ses plénipotentiaires rédigent les articles du traité, Berwick s'entend avec le même Torcy pour travailler à la restauration prochaine. « Jamais, nous dit-il dans ses mémoires, il n'y avait eu une chambre basse plus favorablement disposée ».

De son château de Fitz-James en Picardie, le maréchal entretient des correspondances avec l'abbé Gaultier, avec les principaux ministres de la couronne. Il élabore un projet audacieux. Le Prétendant devra se rendre en secret auprès de sa sœur, apparaître à ses côtés en plein Parlement et obtenir par un coup de surprise la révocation des actes en faveur de Hanovre. « Bolingbroke, chef du parti Jacobite protestant, avançait par ses mesures profondément combinées, la cause de Jacques III. Stanhope disait au baron Schütz, envoyé de l'électeur de Hanovre que son maître ne parviendrait à la couronne à moins de se présenter à la tête d'une armée. Schütz mandait à sa cour que sur quinze tories, quatorze ne s'opposeraient pas au Prétendant s'il venait avec une armée française ; que sur dix personnes, neuf s'accommoderaient aux temps et embrasseraient les intérêts de celui qui serait le premier en Angleterre (1) ».

Le duc d'Ormond qui était alors gouverneur des cinq ports répondait des côtes.

Comme Berwick se méfie du grand Trésorier Oxford, les Jacobites se sont

(1) Wiesener. Le Régent, l'abbé Dubois et les Anglais. P. 1893. t. I, p. 83.

évertués, « et par le moyen de Madame Masham, ils ont déterminé la Reine à renvoyer le personnage suspect ». Bolingbroke est devenu le chef du gouvernement. Seulement six semaines de pouvoir et il mettait les choses en tel état, il s'en flattait du moins (1), que la restauration du Prétendant était certaine. « Mais le malheur voulut qu'avant que le nouveau ministère eût seulement le temps de se reconnaître, tout espoir de réussir s'évanouit par la mort de la Reine. » Le comte d'Oxford, écrivait Bolingbroke, fut congédié le mardi, la reine mourut le dimanche ! Qu'est-ce donc que ce monde-ci ? et comme la fortune se joue de nous!»

Une fois de plus, en effet, la fortune se montrait hostile aux Stuarts ; une fois de plus la fatalité était contre eux et avec les whigs pour la maison de Hanovre. Gagné de vitesse par l'association secrète dont Stanhope avait calqué l'organisation sur la F.·. M.·. jacobite (2) Bolingbroke a manqué d'audace, le Prétendant s'est laissé surprendre (3), le Parlement proclame l'électeur de Hanovre roi d'Angleterre.

Sous le toit de Saint-Edmond la confiance a fait place à l'anxiété. On dévore les nouvelles de Londres. On apprend que le *Club Hanovrien* a signalé sa victoire en organisant une procession solennelle où les images du pape, du diable et du Prétendant ont été portée Cross à la Banque pour être nouveau à Charing-Cross où livrées aux flammes (1). N'est-ce réveil des haines confessionnelles vont devenir nos missionnaires, nos rents nos amis encouragés par une sécurité trompeuse à s'en retourner en Angleterre? Tels étaient les propos qui se tenaient rue Saint-Jacques. Cependant « la disposition générale au Jacobitisme, écrit Bolingbroke en ses Mémoires augmentait journellement parmi les personnes de tout rang et de tout état. » Le nouveau roi, étranger à l'Angleterre, à ses mœurs, à sa langue, à son gouvernement, au physique lourd, gauche, vulgaire même, avec un accent germanique qu'il ne chercha jamais à corriger, restait à leurs yeux l'électeur de Hanovre, un souverain allemand et non anglais, entouré de troupes allemandes contre lesquelles il sera tout naturel d'employer des baïonnettes étrangères (2).

Georges était en effet un personnage fort peu aimable. Le récit des « brouilleries » de la famille royale, des querelles du père et du fils remplissent la correspondance de Madame.

« On dit que le prince de Galles est complètement brouillé avec son père, qu'il ne se parlent pas, et qu'on a remis au prince une sorte de pétition dans laquelle on lui dit que s'il a quelque honnêteté il doit bien reconnaître que le royaume ne lui appartient nullement et qu'il revient au souverain légitime qu'on appelle le Prétendant et qui est fils de Jacques tout

(1) Lettre d'Iberville au roi de France, du 2 août 1714. V. Pichot, loc. cit. t. I, p. 238.

(2) Il ramassa en secret des armes, des munitions, choisit des officiers parmi lesquels de nombreux réfugiés français, et *leur donna des signes de reconnaissance*. (V. Wiesener, loc. cit., t. I, p. 83), Cf. Rebold, Histoire de trois grandes Loges, p. 34. « De cette époque il faut dater l'ère de la F.·. M.·. moderne » V. les études de M. G. Bord dans *F.·. M.·. démasquée*, octobre 1906.

(3) A la nouvelle que la Reine expirait, il était accouru à Versailles (à Chaillot), mais sur l'injonction de M. de Torcy d'avoir à retourner d'où il venait, il était allé prendre les eaux à Plombières. Là il avait attendu la mort de la reine et aussitôt après cet évènement, revendiqué par un manifeste du 29 août 1714 ses droits à la couronne et assumé le titre de roi sous le nom de Jacques III.

(1) Old Mixon, History of England, p. 526.

(2) L'honnêteté naturelle de son esprit, a dit de lui lord Montague, jointe au peu de lumière qu'une éducation étroite avait pu y ajouter lui faisait considérer son acceptation de la couronne d'Angleterre comme une usurpation, et ce scrupule troubla toute sa vie.... Il ne parlait pas l'anglais, et l'âge de l'apprendre était passé pour lui, nos coutumes et nos lois étaient des mystères qu'il n'essayait point d'approfondir. V. de Baillon, Lord Walpole, P. 1867.

ıent que le prince est fils du
ɔenigsmark. Ce serait terri-
ısolent (1). »

raconte tout haut les scandaleux
de l'électeur avec sa femme légi-
, la princesse Sophie-Dorothée, qu'il
ıait renfermée dans une forteresse de
Hanovre.

Combien de fois n'a-t-on pas exploité contre les Stuarts les écarts de leur conduite privée ? Pourquoi ferait-on silence sur les faiblesses du monarque si cher aux whigs ? Sur le crédit scandaleux de ses deux maîtresses, toutes deux vieilles et laides, que des railleurs avaient surnommées la *Perche* et l'*Eléphant* ? (2) Pourquoi ne pas souligner l'ironie de ce parangon du libéralisme sollicitant le bill qui supprime les élections triennales et fixe la durée du Parlement à sept ans, mesure intolérable à la libre Angleterre si un Stuart l'eût proposée ?

Un jour le jacobite Shippen osera dire en pleine Chambre des Communes que « quelques-unes des mesures de S. M. étaient calculées plutôt pour le méridien de l'Allemagne que pour celui de la Grande Bretagne, et que c'était le grand malheur de son règne qu'il ne connût ni la langue, ni la constitution de son royaume (3) ».

Il est nécessaire de se représenter cet état d'esprit de nos Jacobites si l'on veut comprendre quelles espérances, qualifiées de chimériques par quelques-uns animaient nos pauvres exilés, quel appui effectif ils attendaient de Louis XIV. Ils ont observé combien l'accueil fait à lord Stairs, l'ambassadeur de Georges, par le vieux monarque a été froid et compassé.

(1) Lettre de Madame, du 21 avril 1715.

(2) La comtesse de Schulemburg, créée duchesse de Kendall, était d'une maigreur effrayante ; l'autre, la baronne de Killmannseck, fille de la comtesse de Platen, qui fut élevée au rang de comtesse Darlington, offrait un embonpoint monstrueux.

(3) Lord Mahon, loc. cit. t. I., p. 310.

Tant d'amis qu'ils ont à la Cour (1), les secrets désirs qu'ils prêtent au Roi engagent Berwick à renouveler ses instances pour obtenir de la France un secours d'hommes et d'argent. Voilà que milord Bolingbroke, l'ancien ministre de la couronne, accusé de haute trahison, a été obligé de passer le détroit. Il vient mettre au service de Jacques III son activité, sa rare intelligence. Un riche Espagnol, le marquis de Castelblanco, qui avait épousé une fille du duc de Melfort, offre à *la cause* les grandes sommes qu'il a rapportées des Indes.

« Par les règles du bon sens, observe Berwick, le clairvoyant tacticien qui, à 44 ans comptait à son actif 26 campagnes, la Révolution d'Angleterre était alors immanquable, moyennant un corps de troupes réglées pour soutenir *les bien intentionnés.* »

Signe caractéristique : Les intrigants, les « arrivistes » du temps, se tournent déjà vers le pouvoir futur. Berwick écrit à M. de Torcy : « Je viens M. de recevoir une lettre de M. le duc de Marlborough, par laquelle il me marque qu'il espère beaucoup de la protection de M. le Chevalier, et en même temps accompagne sa protestation d'un deuxième présent de 2,000 liv. ster. Ceci me donne beaucoup d'espérances, car avec le caractère de mon oncle il ne jetterait pas ainsi son argent, s'il n'envisageait quelque utilité. J'ai envoyé à milord Bolingbroke l'original pour qu'il le fasse passer au Chevalier après l'avoir lu » (2).

Les imprudences du roi Georges ont soulevé tant de passions contre lui que l'on croit le moment venu pour le succès de son rival. Que les Jacobites d'Angleterre se hâtent de profiter de la désorganisation des forces hanovriennes et donnent le signal d'un soulèvement géneral !

(1) La reine d'Angleterre disait de Mme de Maintenon : « Ma meilleure amie ».

(2) Lettre du 24 août 1715. V. Lemontey, Histoire de la Régence, P.1832, t. I, p. 87.

Le Prétendant a été vu à Versailles, à Chaillot [1]. Et tous les adhérents du parti, aux tables à thé, dans les cafés et sans doute aussi sous les cloîtres de la rue Saint-Jacques de se dire à l'oreille *le secret*: Certain petit armement fait au Hâvre, des armes, des vaisseaux de transport pour dix-mille hommes fournis par S. M. T. C. Deux lettres de change de trois cent mille livres tirées par Crozat, données aux Jacobites pour être envoyées en Ecosse, tous les commissaires de marine mis à leur disposition par des ordres au porteur signés de Torcy et de Pontchartrain et confiés à trois particuliers anglais, Flavigan, Bouine et Arbuthnot. Enfin, après bien des conférences à Paris et à Londres et une correspondance fort étendue entre M. de Torcy et d'Iberville, il a été arrêté que la descente aurait lieu le 15 septembre sur une petite île voisine de Newcastle. C'est aux dépens du roi de France, que l'Epine d'Anican, l'armateur de St-Malo armera le vaisseau sur lequel doit passer le Prétendant [2].

Malheureusement les amis de Jacques III ont compté sans la mort du Roi. Qui n'a pas lu dans Saint-Simon le tableau inoubliable des derniers moments de Louis XIV ? Dès le 25 août on ne faisait plus mystère du danger « et tout de suite grand et imminent ». Cependant ce dimanche là, jour de la Saint-Louis, « le Roi a voulu qu'il ne fut rien changé à l'ordre accoutumé de cette journée, c'est-à-dire que les tambours et les hautbois qui s'étaient rendus sous ses fenêtres lui donnâssent, dès qu'il fut éveillé, leur musique ordinaire et que les vingt-quatre violons jouâssent de même dans son antichambre pendant son dîner. » Ce jour là aussi, notre « Salle » a pris un air de fête. Conformément à l'usage établi depuis soixante-cinq ans, on y a célébré un service solennel en l'honneur du Roi, bienfaiteur du monastère et de la Congrégation d'Angleterre.

Mais dès le lendemain, sur la nouvelle que le Roi a très mal passé la nuit, nos Bénédictins sont invités par le cardinal de Noailles à faire l'exposition du Saint-Sacrement « comme cela devait avoir lieu dans toutes les églises de Paris et des faubourgs. » Pendant huit jours et quoi qu'on ait dit de l'impopularité du grand règne à son déclin, ç'a été, paraît-il, un défilé ininterrompu de gens de toutes les conditions venant implorer de Dieu le rétablissement de la Santé du Roi.

Enfin, le dimanche 1er septembre, à Versailles — l'horloge de la chapelle neuve frappait 8 heures un quart — le Roi a rendu le dernier soupir dans la 72e année de son règne, trois jours avant qu'il eût 77 ans accomplis. « Un officier ayant le plumet noir sur son chapeau a paru à la fenêtre, et étant sur le balcon a dit à haute voix : « Le Roi est mort ». Le même officier s'étant retiré et ayant quitté le plumet noir pour en prendre un blanc a paru une deuxième fois sur le même balcon et a crié à haute voix par trois fois : Vive le Roi Louis XV. Sur les dix heures du matin, un courrier de Versailles s'est rendu à Notre-Dame, auprès de M. le Cardinal de Noailles qui disait la messe, pour lui porter la nouvelle. Aussitôt Son Eminence a remis le Saint-Sacrement dans le tabernacle » et dans *notre* église nos moines noirs rapidement informés en ont fait autant [1].

Ici du moins, la douleur et la consternation paraissent sincères. Avec le grand Roi, le monastère perd non seulement un protecteur tout puissant et généreux mais encore le plus fidèle soutien de la cause jacobite. Il ne se passait pas quinze jours, rapporte Saint-Simon, que le Roi n'allât à Saint-Germain. « Rien n'étoit pareil aux

(1) M. de Lauzun y avait une ancienne petite maison où il n'allait jamais et qu'il avait gardée par fantaisie. Saint-Simon, t. XII, Cheruel, p. 376.

(2) Bolingbroke, Mémoires secrets. Londres 1754, p. 128.

(1) Buvat, Journal de la Régence, P. 1865, t. I, p. 44 à 46.

269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS

soins, aux égards, à la politesse du Roi pour eux, ni à l'air de majesté et de galanterie avec lequel cela se passoit à chaque fois ». Et dans ses Mémoires secrets Bolingbroke ajoute : « C'étoit le meilleur ami qu'eût le Chevalier... Tout ce que j'eus à négocier seul d'abord, puis conjointement avec le duc d'Ormond languissait avec la santé du Roi. Mes espérances baissoient à mesure qu'il déclinoit et furent éteintes lorsqu'il expira » Les dernières pensées du vieux monarque avaient été consacrées à cette entreprise d'Ecosse. De son lit de mort, il écrivait au roi d'Espagne pour lui recommander les intérêts du malheureux Stuart.

Aussi est-ce bien à propos que dans le service des honneurs funèbres on a réservé la première place à ses compagnons d'exil. Ces gentilshommes *de la manche* qui veillent au chevet du lit mortuaire sont des gentilshommes écossais. Ecossais encore, de la fameuse compagnie, ces officiers qui dans le transport de Versailles à Saint-Denis ont le privilège de porter le corps du Roi (1).

Qui sait pourtant si ces fidèles serviteurs n'auront pas avant peu à rendre les mêmes devoirs aux cendres du roi Jacques, mais cette fois sur le sol de la patrie, dans l'antique abbaye de Westminster ? Qui sait si l'église de Saint-Edmond n'est pas à la veille de perdre son précieux dépôt, et si nos Bénédictins après avoir été longtemps à la peine, ne vont pas se trouver bientôt à l'honneur ? Les nouvelles reçues d'Ecosse et d'Angleterre apportent les meilleures assurances. Marr parti par mer de Londres avec M. d'Hamilton, lieutenant général, vient de débarquer dans le nord de l'Ecosse ; et peu de jours après, ayant rassemblé ses amis et vassaux, il a proclamé publiquement le roi Jacques III.

(*A suivre*).

(1) A. N. K. 1717. Pompe funèbre de Louis XIV.

ECHOS

Entendu au Palais :

« ..... Et déjà, il était évident que le « baromètre de la passion ne vibrait plus au « même diapason chez l'un et chez l'autre. »

Conseils aux Jeunes Artistes

Jouez très souvent des fugues des bons maîtres, principalement celles de Sebastien Bach, Que le *Clavecin bien tempéré* soit votre pain quotidien. En agissant ainsi vous deviendrez certainement un bon musicien.

R. Schumann.

***

Ecoutez attentivement les mélodies populaires. C'est un fonds où les plus belles inspirations se retrouvent en germe. Elles vous feront connaitre le caractère des différentes nations.

R. Schumann.

***

Jouer beaucoup en société a plus d'inconvénients que d'avantages. Tenez compte de votre auditoire dans le choix des morceaux à exécuter, mais ne consentez jamais à faire entendre quelque chose dont vous rougiriez intérieurement.

R. Schumann.

***

Les grandes Sonates de Beethoven serviront d'échelle métrique pour mesurer l'intelligence musicale du public.

Berlioz.

Paris. — Imp. PELLUARD, rue Saint Jacques 212.

La Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

TREIZIÈME ANNÉE — 1907

N° 7

JUILLET

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS

Bureau d'Édition de la Schola Cantorum

Vient de paraître

ANTHOLOGIE

DES

Maîtres Religieux Primitifs

DES XVe, XVIe ET XVIIe SIÈCLES

Répertoire des Chanteurs de Saint-Gervais

Edition populaire à l'usage des maîtrises et des amateurs en notation moderne avec clefs usuelles, nuances, indications d'exécution et réduction des voix au clavier

Par **Charles BORDES**

Directeur-fondateur des Chanteurs de Saint-Gervais et de la Schola Cantorum

TROISIÈME ANNÉE

Comprenant : 1 volume de Motets — 1 volume de Messes

MOTETS

Nos

76. Guerrero. **Ave Virgo Sanctissima**, 5 voix mixtes.
77. Palestrina. **Dum aurora finem daret**, 4 voix mixtes.
78. Anerio. **Pie Jesu**, 5 voix mixtes.
79. Lassus. **Verbum caro**, 3 voix égales.
80. Allegri. **Miserere mei Deus**, 5 voix mixtes.
81. Palestrina. **Ego sum panis**, 4 v. m.
82. Soriano **Passion** selon saint Matthieu, 4 voix mixtes.
83. Palestrina. **Ave Maria**, 4 voix égales.
84. Soriano. **Passion** selon S. Jean, 4 v. m.
85. Palestrina. **Ne recorderis**, 4 v. égales.
86. **Psalmodiæ Vespertinæ**, 4e série, 4 voix égales.
87. Palestrina. **Adoramus te Christe**, 4 voix égales.
88. Vittoria. **Ave Maria**, 4 voix égales.
89. Hasler. **Cantate Domino**, 4 v. égales.
90. Croce. **Ego sum pauper**, 4 v. égales.
91. Palestrina. **Sicut cervus desiderat**, 4 voix mixtes.
92. Palestrina. **Tantum ergo**, 4 v. égales.
93. De la Rue. **O Salutaris**, 4 voix mixtes.
94. Palestrina. **Vexilla Regis**, 3, 4 et 5 v. m.
95. Lassus. **Regina cœli**, 4 voix mixtes.
96. Morales. **Verbum iniquum**, 5 v. m.
97. Constantini. **Ego sum panis**, 4 v. m.
98. Josquin de Prés. **Stabat Mater**, 5 v. m.
99. Vittoria. **Dies iræ**, 5 voix mixtes.
100. id **Deus in adjutorium**, 4 v. m.

Nos

101. Lassus. **De ore prudentis**, 4 v. mixtes.
102. Goudimel. **Videntes stellam**, 4 v. m.
103. Palestrina. **Tribulationes civitatum**, 5 voix mixtes.
104. Lassus. **Christe Dei Soboles**. 4 v. m.
105. Casciolini. **Stabat Mater**, 4 v. mixtes.
106. Palestrina. **Dies sanctificatus**, 4 v. m.
107. Lassus. **Ego sum resurrectio**, 3 v. m.
108. Genet. **Gabriel angelus**, 4 v. mixtes.
109. Lassus. **Quare tristis es anima**, 4 voix mixtes.
110. Vittoria. **Passion** selon S. Jean, 4 v. m.
111. Hollander. **Laudate Dominum**, 4 v. mixtes.
112. Palestrina. **Exaudi Domine**, 4 v. m.
113. Lassus. **O Maria clausus**, 3 v. mixtes.
114. Palestrina. **Domine quando veneris**, 4 voix mixtes.
115. Palestrina. **Innocentes pro Christo**, 4 voix égales.
116. Lassus. **Iniquos odio habui**, 4 v. m.
117. Le Maistre. **Estote prudentes**. 4 v. m.
118. Lassus. **Ego dixi : Domine miserere**, 3 voix mixtes.
120. Palestrina. **O Rex gloriæ**, 4 voix m.
121. Lassus. **In pace in idipsum**, 4 v. m.
122. Cardoso. **Angelis suis**, 4 voix mixtes.
123. Lassus. **Adoramus te Christe**, 3 voix égales.
124. Lassus. **Intende voci orationis**, 4 v. m.
125. Palestrina. **Ad te levavi**, 4 v. mixtes.
125 *bis*. id. **Miserere nostri**, 4 v. m.

MESSES

Nos

15. Soriano. **Nos autem gloriari**, 4 v. m.
16. Vittoria. **Pro defunctis**, 4 v. mixtes.
17. Lotti. **Messe** à 3 voix égales.
18. Palestrina. **Salve Regina**, 5 voix m.
19. id. **Sine nomine**, 4 voix m.

Nos

20. Genet. **A l'ombre d'un buissonnet**, 4 voix mixtes.
21. Animuccia. **Conditor alme siderum**, 4 voix mixtes.

Les première et deuxième années de l'*Anthologie*, comprenant chacune un volume de *Motets* et un volume de *Messes*, sont en vente au prix de **trente francs** chacune.

La *troisième année*, **en souscription, vingt francs.**

Chaque Messe et Motet est édité séparément.

(Envoi du catalogue franco.)

Treizième Année — N° 7 — Juillet 1907

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

BUREAUX : *269, rue Saint-Jacques, PARIS (Ve).*

ABONNEMENTS :

Membres souscripteurs de la Société « Les Amis de la Schola » et Élèves de l'École. **6** fr.
Abonnement complet donnant droit aux suppléments. . . . . **10** fr.
Pour l'Étranger (Union postale), ajouter **1** fr.

SOMMAIRE

Recherches sur les Tenors latins dans les Motets du XIIIe siècle. . . . . . P. Aubry.
La Prononciation du latin. . . . . . E. Ragon.
Nouvelles de la musique d'église. . . . . . La Rédaction.
La plus ancienne méthode française de musique (suite). Michel Brenet.
*Notre répertoire : l'*Asperges me. . . . . A. Gastoué.
Bibliographie : Histoire de la Musique, d'A. Soubies . . . A. Gastoué.
Notre supplément. . . . . . Henry Noël.

Recherches sur les « Tenors » latins

DANS LES MOTETS DU TREIZIÈME SIÈCLE

D'APRÈS LE MANUSCRIT DE MONTPELLIER

(Bibliothèque Universitaire, H. 196)

On sait, depuis les publications de De Coussemaker[1] et grâce à des travaux plus récents[2], quelle est la place du motet dans l'histoire des formes musicales au XIIIe siècle et quel est dans le motet le rôle du *tenor*. On sait aussi que cette partie de tenor, base harmonique et

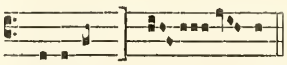
1. De Coussemaker (E.). — *L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles.* Paris, 1865.
2. Voir surtout l'excellent article de M. Fr. Ludwig, *Über die Entstehung und die erste Entwicklung der lateinischen und französischen Motette in musikalischer Beziehung*, dans les *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, VI, p. 514 et ss.

rythmique de l'œuvre, était ou bien un fragment de plain-chant ou bien une chanson populaire, disons mieux, popularisée.

Or, les tenors liturgiques sont le trait d'union qui rattache les compositions nouvelles des maîtres déchanteurs à l'ancienne tradition musicale de l'Église latine. Ainsi, sur un fragment mélodique pris à un graduel, à un alleluia, à un répons, le musicien disposait une, deux ou trois mélodies nouvelles, et, vers la fin du règne de saint Louis, quand le motet fut arrivé au terme de son évolution, à sa forme dernière et parfaite, on affecta à chaque partie des paroles différentes, latines ou françaises, très graves ou très grivoises. Mais la partie qui sonnait au plus bas, le « chant donné » de l'édifice contrapuntique, rappelait toujours par sa mélodie obstinée tel graduel bien connu de Pâques ou de Noël, telle séquence populaire, tel répons de l'office : c'est ainsi que l'Église se mêlait aux divertissements les plus profanes des fidèles.

Nous avons exprimé ailleurs l'opinion que l'exécution du tenor était sans doute confiée aux instruments. Nous y reviendrons ici avec plus d'insistance, car il ressort d'un examen un peu précis des tenors de motets et du rôle dévolu à cette partie dans l'ensemble de l'œuvre que, seul, l'accompagnement d'un instrument de musique pouvait remplir utilement les conditions du texte, et qu'en tout cas, il n'y avait aucun intérêt à demander au chanteur d'assumer une tâche qui était, avant tout, celle d'un joueur d'instrument.

L'un de nous a étudié récemment les tenors en langue vulgaire, empruntés à la chanson populaire, dans les motets du moyen âge[1] : une des conclusions de ce travail est que le rythme primitif de la chanson utilisée à la partie de tenor a été très rarement altéré. Il en va tout autrement quand il s'agit de tenors tirés du répertoire musico-liturgique. Le rythme de la cantilène ecclésiastique devient alors indifférent. Le déchanteur ne prend en considération que la matière mélodique et, une fois son thème choisi, il le sectionne, le triture, le modifie de vingt façons différentes pour l'adapter au *modus* rythmique, à la formule modale, qui doit être à la base de sa composition. Supposons donc connue la théorie mensuraliste des modes, et voyons-en, tout au hasard, l'application sur un tenor quelconque du manuscrit de Montpellier. Prenons par exemple le tenor désigné par le timbre OMNES : c'est un de ceux qui ont été le plus fréquemment employés. Il a comme origine le graduel de Noël :



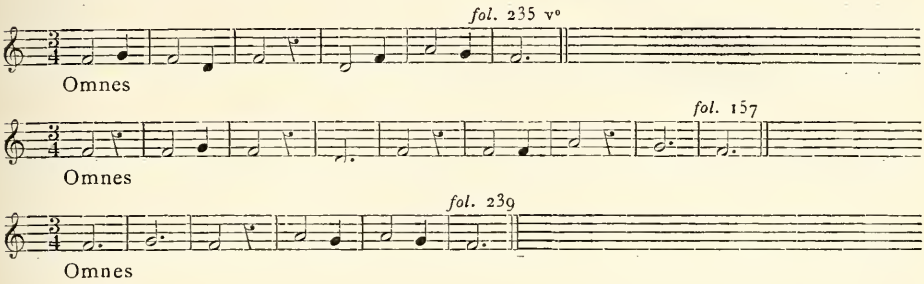
(*Liber Gradualis*, Solesmes, 1895, p. 33.)

dont, seule, la vocalise sur le mot *omnes* a été retenue. Voici mainte-

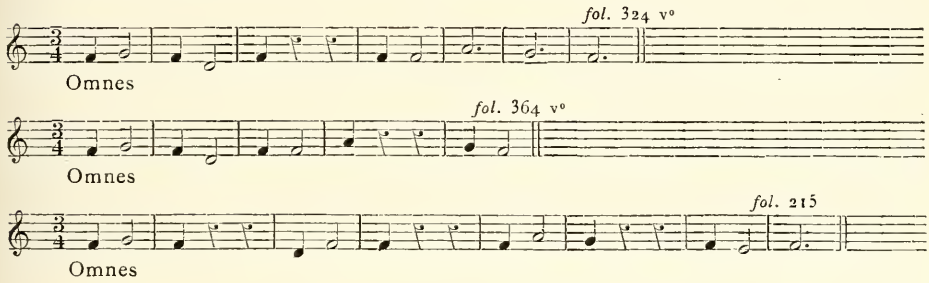
1. AUBRY (PIERRE). — *Recherches sur les « tenors » français dans les motets du treizième siècle.* Paris, Champion, 1907.

nant les différentes modifications que l'influence des formules modales a fait subir à ce thème dans les motets du manuscrit de Montpellier, où il apparaît comme tenor.

On sent l'influence du premier mode dans les états suivants :



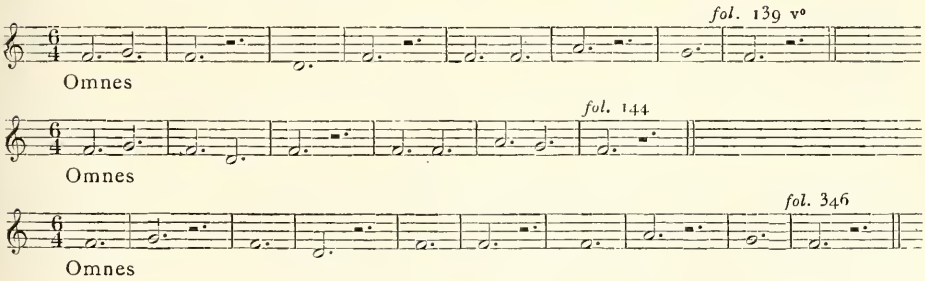
Le second mode est ici très net au contraire :



Les emplois de ce tenor aux folios 37, 119, 212 et 114 v° peuvent être rattachés au 1er mode.

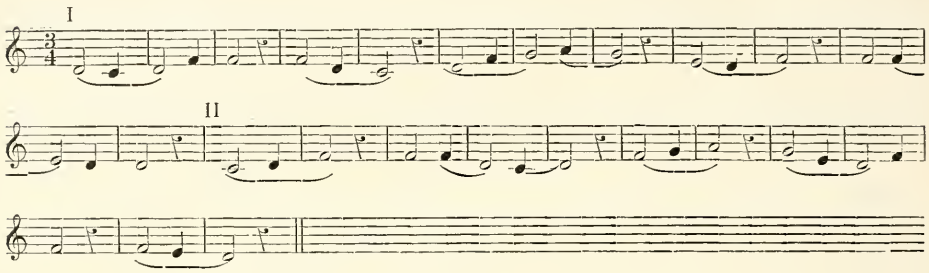
Nous n'avons pas trouvé pour ce tenor d'exemples des IIIe-IVe modes mensuralistes.

En revanche, voici trois utilisations de ce timbre en Ve mode :



On voit que dans la plupart des cas un mode unique est employé pour constituer le rythme d'un tenor : il y apparaît alors très nettement. Mais il peut arriver aussi qu'il y ait seulement prédominance d'un mode et que d'autres formules se trouvent mélangées : c'est ainsi que dans l'Omnes du fol. 157, deux mesures du cinquième mode mensuraliste alternent avec deux mesures du premier mode. Enfin nous avons à tenir compte du cas où le compositeur transforme son tenor par l'effet de variations rythmiques : c'est ce qui se produit

quand la phrase mélodique se répète en se modifiant chaque fois. Les exemples ne manquent point dans le manuscrit de Montpellier. En voici un qui éclairera notre pensée. Il s'agit du timbre Fiat, au fol. 238 v°. La phrase se répète deux fois : la première exposition est déjà la variation rythmique en premier mode mensuraliste d'un original, que nous n'avons pu identifier. Le second retour fait une nouvelle variation rythmique du même thème.



Pourquoi cette différence de traitement entre la chanson populaire et la mélodie liturgique, lorsque toutes deux sont employées par les déchanteurs comme tenors de leurs compositions harmoniques ? Pourquoi le rythme des chansons populaires a-t-il été conservé sans être altéré, et pourquoi celui de la cantilène ecclésiastique a-t-il subi toutes les mutilations que nous venons de constater ? C'est qu'une chanson populaire vit autant par son rythme que par sa ligne mélodique, et que déformer ce rythme n'eût abouti qu'à rendre le timbre méconnaissable, au lieu que l'égalité des notes du *cantus firmus*, le caractère *immensurabilis* de cet art, le prédestinaient à servir ainsi toutes les formes rythmiques : les musiciens du XIIIe siècle, oublieux de l'antique rythmique grégorienne, considéraient à ce point de vue le *cantus firmus* comme une matière inerte et sans vie, indifférente et insensible, à laquelle ils pouvaient adapter tous les rythmes, puisque cette mélodie dégénérée n'en avait point qui lui fût propre.

Si l'on ajoute aux considérations qui précèdent le caractère spécial de l'écriture musicale des tenors de motets, entièrement constituée par les ligatures et semblable ainsi à la notation de pièces, telles les estampies du manuscrit fr. 844 de la Bibliothèque Nationale de Paris, dont la nature instrumentale est certaine [1], on pourra à bon droit se demander quelles raisons plausibles il serait possible d'invoquer pour voir dans les tenors de motets autre chose qu'un accompagnement instrumental.

Le rôle du tenor est donc double : il constitue d'abord la base *harmonique* du motet, sur laquelle le musicien disposera suivant les règles de son art une, deux ou trois mélodies ; en second lieu, le tenor est la base *rythmique* de l'œuvre, dont il maintient ainsi l'unité par la persistance de la formule modale.

1. Aubry (Pierre). — *Estampies et danses royales. Les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen âge.* Paris., Fischbacher, 1907.

*
* *

Le manuscrit de Montpellier contient exactement cent huit tenors différents sur un texte latin [1], c'est-à-dire empruntés au répertoire liturgique ou supposés avoir cette origine. Dans le nombre, 93 sont accompagnés du mot latin indicateur du timbre mélodique. Il en est donc 15 autres qui sont privés de cette indication. Plusieurs d'entre ces derniers se rapportent à des timbres déjà connus et ont pu être identifiés par l'effet de réminiscences mélodiques ; enfin pour quelques-uns nos recherches n'ont pas abouti.

Comment avons-nous déterminé ce chiffre de 93 mélodies différentes, qui ne concorde point exactement avec le nombre des indications de timbres, c'est-à-dire des mots latins affectés à les désigner ? C'est que, d'abord, un même mot peut servir pour deux tenors empruntés à deux mélodies distinctes, et en second lieu, une même mélodie peut paraître avec deux indications de timbre différentes.

Venons aux faits : nous disons qu'en certains cas un même mot peut servir à désigner deux tenors. Ainsi nous trouvons quatre fois le mot *Alleluia* et, chaque fois, il est accompagné d'un timbre différent. Le seul mot *Domine* est employé cinq fois (défalcation faite du cas où nous avons corrigé *Domine* en *Domino*) et se présente avec quatre mélodies différentes. Il en est de même de *Domino*. Le mot *Eius* reparaît neuf fois avec un timbre identique et se présente une fois avec un timbre nouveau. Il y a presque autant d'emplois différents du *Kyrie* qu'il y a d'utilisations de cette litanie comme tenor. Nous en dirons autant de *Neuma*.

Inversement, une même mélodie est souvent désignée dans le manuscrit de Montpellier par deux vedettes différentes. Supposons l'ensemble des cas où le musicien a pris comme thème de sa composition la mélodie qui, dans le répons *Stirps Iesse* du roi Robert, accompagne les trois mots *flos filius eius* : nous verrons que pour ce même timbre les appellations sont tantôt *Flos*, tantôt *Flos filius eius*, tantôt *Eius*. Une autre fois, le copiste négligent écrit *Amore* pour *Amoris*, *Domine* pour *Domino*. Un cas assez curieux est celui où une ou deux syllabes d'un mot seulement sont transcrites sous la mélodie du tenor : on trouve ainsi au fol. 249 r° la syllabe énigmatique *Go*, qui n'est autre que la syllabe finale de *Virgo*, que nous trouvons aux folios 140 v° et 173 r°. Ainsi encore un des tenors le plus fréquemment employés dans les motets du XIIIe siècle, LATUS, n'est qu'une moitié de mot pour *Immolatus* ; l'Anonyme IV publié par De Coussemaker nous en avertit

1. Le moyen âge n'a pas connu dans le choix de ses tenors de motets une variété sans limites. Le ms. de Montpellier en est le répertoire le plus riche, et la plupart des tenors qu'il contient se retrouvent dans les autres recueils de pièces polyphoniques, dans le ms. de Florence, Laurenz., XXIX, 1, principalement. Les mss. de motets de la Bibliothèque Nationale, fr. 844 et 12615, ne nous font connaître qu'un très petit nombre, une dizaine au plus, de tenors nouveaux Nous en dirons autant du recueil de Bamberg. Nous compléterons prochainement le présent travail par l'identification des tenors du ms. de Florence indiqué ci-dessus.

prudemment : *sume troporum unum certum prout puncta, vel soni, vel meli in gradali plenius iungantur, veluti* latus, *quod accipitur in antiphona* Immolatus est Christus *et pone in pergamena exempla* [1].

Les deux formes *Latus* et *Immolatus* se rencontrent dans le manuscrit de Montpellier. Un autre cas se présente encore : c'est la confusion entre les mots *Sustinere* et *Portare*, employés pour désigner le tenor mélodique qui est tiré du verset alléluiatique *Dulce lignum*. La confusion vient de la variante qui existe entre la phrase *que sola fuisti digna sustinere regem celorum* de ce verset d'alleluia et la même phrase avec *portare* au lieu de *sustinere* dans le verset du trait *Adoramus te Christe*, qui se chante également aux messes votives de la sainte Croix après la Septuagésime.

Enfin un même timbre grégorien peut paraître comme tenor de motet avec deux désignations différentes. C'est ainsi que les mots *Audi filia* et *Laqueus* sont affectés à un certain nombre de tenors ayant comme origine une seule et même mélodie liturgique. Nous en dirons autant de *Et sperabit* et de *Ex semine*. On verra plus loin la raison de cette différence de traitement.

Telle est la double observation dont il faut tenir compte en procédant au dénombrement des tenors de tout manuscrit de motets. Après cela, il y a lieu de croire que nos chiffres sont exacts, et l'on peut avec quelque sûreté commencer l'identification des timbres mélodiques.

Nous avons pu poursuivre ce travail sur 80 tenors : il en est donc 28 qui ont résisté à toute tentative d'identification. Nous allons nous occuper des premiers ; nous formulerons ensuite sur les seconds les quelques hypothèses que leur examen suggère.

A. — **Tenors identifiés, dont l'indication de timbre figure dans le manuscrit** [2].

II. — Alleluya, fol. 268. Verset *Laudate Dominum*, aujourd'hui sorti de l'usage. A rapprocher le verset alléluiatique *Surrexit Christus*, qui se chante sur la même mélodie. Lib. Grad., 229.

III. — Alleluia, fol. 385 v°. Finale de l'*Alleluia*. ℣. *Dulce lignum*, des messes votives de la sainte Croix. Lib. Grad. [89].

V. — Alma, fol. 319, 322, 323 et 381. Début de l'antienne de la Vierge à l'office de Complies *Alma Redemptoris Mater*. Lib. Ant. pro Vesperis, 51.

VI. — Amat, fol. 227 v°, et Mat., fol. 293. ℣. *Sponsus amat sponsam*, du répons *Virgo flagellatur*, de la fête de sainte Catherine. Processionale monasticum, p. 214.

VII. — Amoris, fol. 125, 318 (Amore, fol. 267 v°). Verset alléluiatique *Veni Sancte Spiritus... et tui amoris in eis ignem accende*, du dimanche de la Pentecôte. Lib. Grad., 266.

VIII. — Angelus, fol. 72, 175 et 241 v°. Verset alléluiatique du lundi de Pâques *Angelus Domini descendit de celo*. Lib. Grad., 220.

1. *SS*. I, p. 328.

2. Nos renvois aux livres de chant sont faits d'après les éditions de Solesmes; *Liber Gradualis*, édition de 1895; *Liber Antiphonarius pro vesperis*, éd. de 1891; *Liber Responsorialis*, éd. de 1895; *Processionale monasticum*, éd. de 1893. Nous nous référons aussi au *Kyriale* de l'Édition Vaticane.

IX. — Annun[tiantes], fol. 273. Fin du graduel *Omnes de Saba venient... et laudem Domino annuntiantes* de l'Épiphanie. Lib. Grad., 52.

X. — Aperis, fol. 146 v° et 222. ℣. *Aperis tu manum tuam* du graduel *Oculi omnium* de la fête du Saint-Sacrement et du XXe dimanche après la Pentecôte. Lib. Grad., 287.

XII. — Audi filia, fol. 247, 250 et 255 v°. ℣. *Audi filia* du graduel *Propter veritatem* de la fête de l'Assomption. Lib. Grad., 537.

XIII. — Ave Maria, fol. 106. Offertoire du IVe dimanche de l'Avent. Lib. Grad., 23.

XIV. — Balaam, fol. 249 v° et 392 v°. Troisième strophe de la séquence de l'Épiphanie, *Epiphaniam Domino*. Voir *Tribune de Saint-Gervais*, VI, 10.

XV. — Beata viscera, fol. 82. Communion d'une messe votive de la Vierge pour le temps entre la Pentecôte et l'Avent. Lib. Grad. [103]. Nous remarquerons que le texte musical tout entier de la pièce a été utilisé comme tenor.

XVI. — Benedicta, fol. 376 v°. Graduel *Benedicta et venerabilis es*, des messes de la sainte Vierge pour le même temps. Lib. Grad. [101].

XVII. — Cernere, fol. 395 v°. Verset *Cernere divinum lumen*, du répons *Solem iustitie* du roi Robert. Se chantait autrefois et se chante encore en quelques églises à la fête de la Nativité, le 8 septembre. Processionale monasticum, 185.

XVIII. — Cumque, fol. 131 et 192. Verset du répons *Terribilis est* de l'office monastique de la Dédicace. Lib. Respons. monastic., 236.

XX. — Descendentibus, fol. 115 v° et 195. Fragment mélismatique du ℣. *Ad te, Domine, clamavi... et ero similis descendentibus in lacum* du graduel *Salvum fac populum* du mercredi après le IIe dimanche de Carême. Lib. Grad., 107.

XXI. — Dies, fol. 267 v°. Verset alléluiatique *Dies sanctificatus* du jour de Noël. Lib. Grad., 34.

XXII. — Docebit, fol. 179, 260, 265 et 265 v°. Verset *Paraclytus docebit vos*, sur le thème *Iusti epulentur*, du dimanche de la Pentecôte. Lib. Grad. [26].

XXV. — Domine, fol. 247 v°. Verset *Adiuva me, Domine*, du graduel *Sederunt principes* pour la fête de saint Étienne. Lib. Grad., 36.

XXVI. — Domine, fol. 255 et 267. Verset *Dextera tua, Domine*, du graduel *Gloriosus Deus* du commun des Martyrs. Lib. Grad. [21].

XXVII. — Domino, fol. 90, 194 et 261 v°. Pris au *Benedicamus Domino* des I^res Vêpres solennelles. Lib. Antiph. pro Vesperis [194].

XXVIII. — Domino, fol. 237 v°. ℣. *Confitemini Domino* du graduel *Hec dies* du jour de Pâques. Lib. Grad., 216.

XXXI. — Dominus, fol. 105 v°. ℣. *Notum fecit Dominus* du graduel *Viderunt omnes* du jour de Noël. Lib. Grad., 34.

XXXII. — Ecce, fol. 270. Verset alléluiatique *Ecce miles Christi*, de la fête de saint Laurent. N'est plus aujourd'hui en usage. Se trouve, entre autres, dans le ms. lat. 776, fol. 107 v°, de la Bibl. Nat. de Paris.

XXXIII. — Eius, fol. 28, 104, 105, 168, 177, 196, 211 v°, 221 et 258. Verset *Virgo Dei Genitrix virga est, flos Filius eius* du répons *Stirps Iesse* attribué au roi Robert. Processionale monasticum, 186.

XXXV. — Eius in Oriente, fol. 145 v°. Verset alléluiatique *Vidimus stellam eius in Oriente* de l'Épiphanie. Lib. Grad., 52.

XXXVI. — Et confitebor, fol. 132 v°, 248 et 257 v°. Verset alléluiatique *Adorabo... et confitebor nomini tuo* de l'anniversaire de la Dédicace des Églises. Lib. Grad. [70].

(*A suivre.*) Pierre Aubry.

La prononciation du latin

Dans le numéro d'avril de *l'Enseignement chrétien*, M. l'abbé Ragon, le professeur bien connu de l'Institut catholique de Paris, a publié un intéressant article, appelé, croyons-nous, à être très remarqué, et que nous sommes heureux de reproduire ici.

Quand une idée est bonne, elle fait son chemin, tantôt vite, tantôt lentement, mais enfin elle avance et gagne peu à peu du terrain. C'est ce qui arrive à l'idée de modifier la façon incorrecte et insolite dont les Français, *seuls au monde*, prononcent le latin. Il y a trente ou quarante ans, les Français se croyaient hardiment le peuple le plus spirituel, le plus intelligent et le plus civilisé de la terre ; on sait maintenant qu'à plusieurs égards les autres pays peuvent nous rendre des points. Il n'y a plus que les ignorants et les irréfléchis pour crier, comme je l'ai maintes fois entendu : « Moi, je me moque de la science allemande! Moi, je ne veux pas prononcer le latin à la prussienne ! »

La vérité n'est ni allemande ni espagnole, elle est la vérité. Et il est absolument certain qu'en fait de prononciation latine, la vérité n'est pas du côté des Français. C'est fâcheux pour nous, mais c'est ainsi.

Heureusement la glace est rompue, et l'on commence de divers côtés à prononcer comme il convient. Après les Bénédictins et quelques évêques, l'Université se met en mouvement. Le 15 février 1906 avait lieu, au Musée pédagogique, une discussion que dirigea, avec beaucoup de tact et de science, M. Brunot, professeur d'histoire de la langue française à la Sorbonne ; elle aboutit au vote presque unanime de *la réforme de la prononciation du latin* dans l'enseignement supérieur et dans l'enseignement secondaire. Nos timides ecclésiastiques vont-ils attendre, pour modifier leurs habitudes, que des laïques leur en donnent l'exemple et que la bonne prononciation d'une langue qui est leur patrimoine leur soit imposée par un ministre ?

« Mais nous allons nous rendre ridicules, me dit un curé de mes amis. Nos paroissiens se moqueront de nous ! » Eh ! qu'y a-t-il de plus ridicule que de se laisser conduire par ceux que l'on doit mener ? Si le peuple ignore que le latin se prononce dans les autres pays autrement que chez nous, apprenez-le-lui, et ajoutez que c'est nous qui sommes dans nos torts.

Voici, du reste, à l'usage des timides, un moyen commode de procéder à la réforme sans heurter trop violemment d'antiques mais peu respectables habitudes.

Il y a un point à quoi on peut se borner provisoirement et qui s'impose à tous, vieux ou jeunes, écoliers ou maîtres, curés ou professeurs. C'est la prononciation des syllabes *in* et *im*. Ces syllabes ne doivent jamais être nasales : partout il faut les prononcer comme dans *sim*, *navim*, *sin*, *poesin*, par conséquent *in'tende*, *im'perat*.

En voici plusieurs raisons. D'abord, ces syllabes n'étaient pas nasales en latin et s'y prononçaient comme en grec, *Pin'darus* comme Πίνδαρος.

De plus, nous donnons le même son nasal aux deux syllabes *in* et *en*, ce qui est manifestement illogique, et d'un illogisme choquant. N'est-il pas déraisonnable de ne faire aucune différence entre *in* et *en* dans les mots *vindicare* et *vendere*, *tintinnabulum* et *tendere*, *Minturnae* et *mentem*, *perinde* et *intende*, *quinque* et *sequentia*, *Pindarus* et *pendere?* Chose plus grave : est-il sans inconvénient de ne mettre aucune différence de prononciation entre *possint* et *possent*, *legerint* et *legerent*, *fugerint* et *fugerent*, *emerint* et *emerent*, *solverint* et *solverent*, *biberint* et *biberent*, *ederint* et *ederent*, *foderint* et *foderent*, *panderint* et *panderent*, *verterint* et *verterent*, *defenderint* et *defenderent*, etc. ? On notera que cette liste peut s'allonger considérablement, si l'on y ajoute les verbes composés : *converterint*, *delegerint*, *perfugerint*, *confoderint*, etc. Autre confusion amenée, je l'ai constaté, par la prononciation actuelle : elle ne distingue pas les finales de *triginta*, *quadraginta*, *septuaginta*, et de *trecenta*, *quadringenta*, *septingenta*, etc. Il en résulte des graphies barbares, telles que *trigenta* ou *quinginta*.

Or, — ceci est fort peu connu, bien que très élémentaire, — notre nasale française *in* (ser*in*, moul*in*) n'est pas du tout la nasale de la voyelle *i*, comme on serait tenté de le croire, mais bien de la voyelle *e* (*e* ouvert). Pour la nasale de *i* (in), la résonance dans les fosses nasales ne s'entend pas très distinctement, et la différence entre *in'* oral et *in* nasal est très peu sensible à l'oreille. Cela posé, dans le mot latin *intende* prononcé à la française, les deux premières syllabes sont mal prononcées, mais du moins la seconde a le son nasal qui lui correspond, tandis que le son donné à la première est une absurdité : il est absurde, en effet, de donner à la voyelle *i* le son nasal de la voyelle *e*. Donc c'est avant tout la syllabe *in* dont il faut changer la prononciation. On peut continuer à dire *Empedocles*, *ventus*, *prehendo*, mais il n'y a aucune raison d'hésiter à dire *im'perator*, *vin'cula*, *prin'ceps*. Il va sans dire que, dans les mots *semper*, *templum*, l'*m* doit sonner sans nasalisation.

Voilà une modification commode, facile, qui ne peut gêner personne, même les chantres les plus racornis, et qui cependant a une grande portée, vu le nombre considérable des mots latins où se trouvent les syllabes *in* et *im*. Combien faut-il de temps pour s'habituer entièrement à cette réforme, qu'ont partout adoptée les partisans du nouveau chant grégorien ? Deux mois pour les esprits souples, six mois pour les tortues.

*

Beaucoup s'en tiendront là pour le moment. Mais qui empêche d'aborder ensuite la lettre *j* et de lui donner le son de *i* consonne (comme l'*y* de *youca*) ? Les mots sont assez rares où se trouve cette lettre et ce point ne fait pas grande difficulté : *jam*, *jacere*, *jocari*. Notons qu'il est illogique de donner, comme font les Français, le même son à deux lettres toutes différentes, le *j* et le *g* : *gestus* et *Jesus*, *gigno* et *injicio*, *gerere* et *Jericho*. La prononciation de *i* consonne pour *j* remédie à cet inconvénient.

Mais tout ceci, je le sais, n'est qu'un jeu d'enfants. L'épouvantail, l'obstacle qui fait cabrer nos gens et que la plupart refusent obstinément de franchir, c'est la prononciation de la voyelle latine *u*. Nous ne voulons pas, disent-ils, de la prononciation en *ou*, nous ne voulons pas parler comme les Prussiens ! Ils sont trop bons Français pour se ranger à l'avis des Allemands et des Italiens, des Américains et des Espagnols ; ils ne veulent pas se résigner à parler latin comme le Pape. Je connais même un honorable jésuite qui va jusqu'à contester que les Latins aient donné le son *ou* à la lettre *u* : si toutes les opinions de ses confrères n'étaient pas mieux fondées que celle-là, il y aurait vraiment lieu de craindre et pour leur réputation de science et pour leur orthodoxie. Bornons-nous à quelques remarques sur ce chapitre.

D'abord, si on prononce le latin à la française, le son *ou*, qui existe dans toutes les langues, disparaît complètement du latin ; est-ce vraisemblable [1] ?

Quand les Grecs transcrivent les noms latins, ils rendent toujours *u* par ου : *Murena*, Μουρήνας ; *Pulcheria*, Πουλχερία [2].

La lettre *u* prononcée à la française reçoit quatre prononciations diverses : *ü*, *un*, *o*, *on* (*Deus*, *tunc*, *Deum*, *defuncti*) ; est-ce naturel ? Et puisque nous disons *nunquam* avec le son de *o* nasal comme dans je vieux mot *onc*, est-il logique de donner le son *u* nasal à la même syllabe dans *nunc* et *tunc*, si bien que beaucoup de gens ne savent s'il faut dire *defunctus* comme notre mot *défunt*, ou *defunctus*, comme notre mot *fonction ?*

Mais ce qui est remarquable, c'est que le son actuel de notre *u* n'est pas ancien, même en français. D'abord l'*ou* latin s'est conservé dans tout le domaine roman, sauf la France, l'Engadine, quelques coins de la Haute Italie et du Portugal. De plus, le catalan, qui a été importé de France au VIIIe siècle, ne connaît pas le son de l'*u* actuel français : c'est donc que ce son est plus récent. L'existence de cet *u* paraît douteuse même dans la plus ancienne période du français : le *Jeu d'Adam* offre des rimes telles que *Creator* et *dur*, *mëur* et *mireor*. Voit-on combien il est contre nature d'infliger au latin un son qu'il n'a jamais connu, qu'ignorent complètement l'italien et l'espagnol, ses successeurs, et

1. *Cuculus*, nom du coucou, est une onomatopée : elle disparaît avec notre prononciation.

2. Mais quand les Latins empruntent des mots grecs, ils rendent ου par *u* : Μοῦσα, μουσική, *Musa*, *musica*, et υ par *y* : σάτυρος, *satyrus*.

que le français même n'a peut-être franchement admis qu'à partir du XIIe siècle ?

Soit, dira-t-on. Mais ce son *ou* n'a rien de gracieux et choque les oreilles. Il ne choque que si le latin est mal accentué. L'accentuation, voilà le point capital d'une bonne prononciation latine ; rien n'est plus affreux que la manière dont une foule de prêtres prolongent les finales, et accentuent le latin à la française. S'ils disaient, comme cela doit être, *Domn's vobisc'm* on n'entendrait pas le son *ou*, par conséquent on n'en serait pas choqué. Mais les Français d'un certain âge sont réfractaires à tout ce qui concerne l'accentuation, la prononciation, les langues étrangères ; ils ne peuvent concevoir, par exemple, que le mot espagnol *caballero* se prononce, à peu de chose près, comme le mot français « cavalier », et que, dans la finale *sécula seculórum*, fortement et correctement accentuée, l'auditeur ne se rend pas bien compte si l'*u* a été articulé à l'italienne ou à la française.

Dernière objection : tout cela est bien secondaire et le moment paraît mal choisi pour une réforme si mince. Je réponds qu'il n'y a rien de petit ni de mesquin en fait de science et de vérité. Et je m'étonne qu'un tel argument soit dans la bouche de professeurs, c'est-à-dire de gens dont tous les instants sont absorbés par des minuties, qui passent leur vie à redresser des accents, à effacer une lettre de trop, à compter des syllabes. Quant aux membres du clergé, si leur influence a diminué, c'est peut-être qu'ils se sont trop désintéressés des diverses petites choses qui préoccupent les autres mortels ; qu'ils ont une répugnance instinctive pour toute nouveauté même légitime, et qu'à force de se cantonner dans leur domaine, ils ne peuvent mettre le pied dehors sans se sentir et sans paraître comme des étrangers. Mais il n'est pas vrai que cette question soit si mesquine, si indifférente : peut-être le ferons-nous voir une autre fois.

E. Ragon.

Nouvelles de la musique d'Église

PARIS

Sous l'impulsion continue des bonnes et saines idées musicales,nous assistons à un mouvement intéressant qui, de plus en plus, acquiert de l'importance. Soit par la pénétration de ces idées dans des milieux jusque-là plus ou moins routiniers, soit par l'élévation progressive de l'esprit musical, ou fréquemment par la nécessité qui impose une évolution, on sent une transformation, un nouvel *habitus* en voie de « devenir ». Et nos amis y participent grandement, il n'est pas besoin de le dire.

***

La suppression du grand séminaire a privé l'église Saint-Sulpice, d'un excellent appoint pour l'exécution des offices, et le dévoué M. Ph. Bellenot est à peu près seul à soutenir le bon combat avec une maîtrise combien réduite ! Aux dernières fêtes, et particulièrement pour celle du Saint-Sacrement, notre confrère a cependant tenu à donner entièrement *a cappella* la messe *Aeterna Christi munera*, écrite par Palestrina sur le premier motif de l'hymne des saints Apôtres. M. Bellenot a fait également exécuter avec succès le propre grégorien de l'office, et particulièrement les soli du graduel et de l'alleliua.

Quand nous disons « avec succès », nous entendons dire près de la partie éclairée qui comprend le clergé et — malheureusement — trop peu de fidèles. On nous assure que quelques personnes, dans l'auditoire, ont trouvé que cette musique ne faisait pas assez de bruit ! M. Bellenot, soutenu des encouragements qui ne peuvent lui manquer, continue résolument sa marche en avant pour faire respecter et triompher l'esprit liturgique — l'esprit de l'Église, — à Saint-Sulpice. On sait d'ailleurs que M. l'abbé Letourneau, curé de cette église, a été l'un des premiers curés de Paris à introduire dans sa paroisse le *Kyriale* vatican, et on y attend avec impatience le nouveau *Liber gradualis*, qui, on l'espère, ne tardera pas à paraître.

***

En diverses églises, on obtient déjà, grâce à la bonne volonté et au dévouement de personnes zélées, de très bons résultats des chœurs paroissiaux. Nous signalons ici, en particulier, ce qui se fait à l'église Saint-Jean-l'Évangéliste, où l'on peut entendre des offices très liturgiques et très populaires chantés — qu'on ne s'effraye pas de l'expression — à trois chœurs, savoir : une *schola* d'enfants dirigée par l'organiste-maître de chapelle, un groupe de jeunes filles conduites par un excellent professeur de talent et de bon goût, Mlle..., enfin le chœur général des fidèles.

A Saint-Jacques-du-Haut-Pas, les saluts chantés par un groupe de dames et de jeunes filles, sous la direction de Mlle Al. Lefèvre, ont également un succès de bon aloi. Citons au hasard parmi les dernières pièces exécutées : *Ave verum* (abbé

ASSUMPTA EST MARIA

MOTET À 3 VOIX

pour la Fête de l'Assomption de la T. S. Vierge

Assumpta est Maria in cœlum gaudent Angeli, laudantes benedicunt Dominum Alleluia!

GEPETOR. ASSUMPTI NE B M V.

Marie a été élevée au ciel, les Anges se réjouissent, exultant, ils bénissent le Seigneur. Alleluia!

N° 24

GRÉGOR AICHINGER

Allegretto.

DEMI CHŒUR. — SOPRANI I. — *mf*

As - sump - - - - - - - - - ta est Ma - ri - - - a,

DEMI CHŒUR. — SOPRANI II. — *mf*

As - sump - - - - - - - - - ta est Ma - ri - - - - - - - a,

TÉNORS ou ALTI. — *mf*

As - sump - - - - - - - -

Gd CHŒUR. — *f*

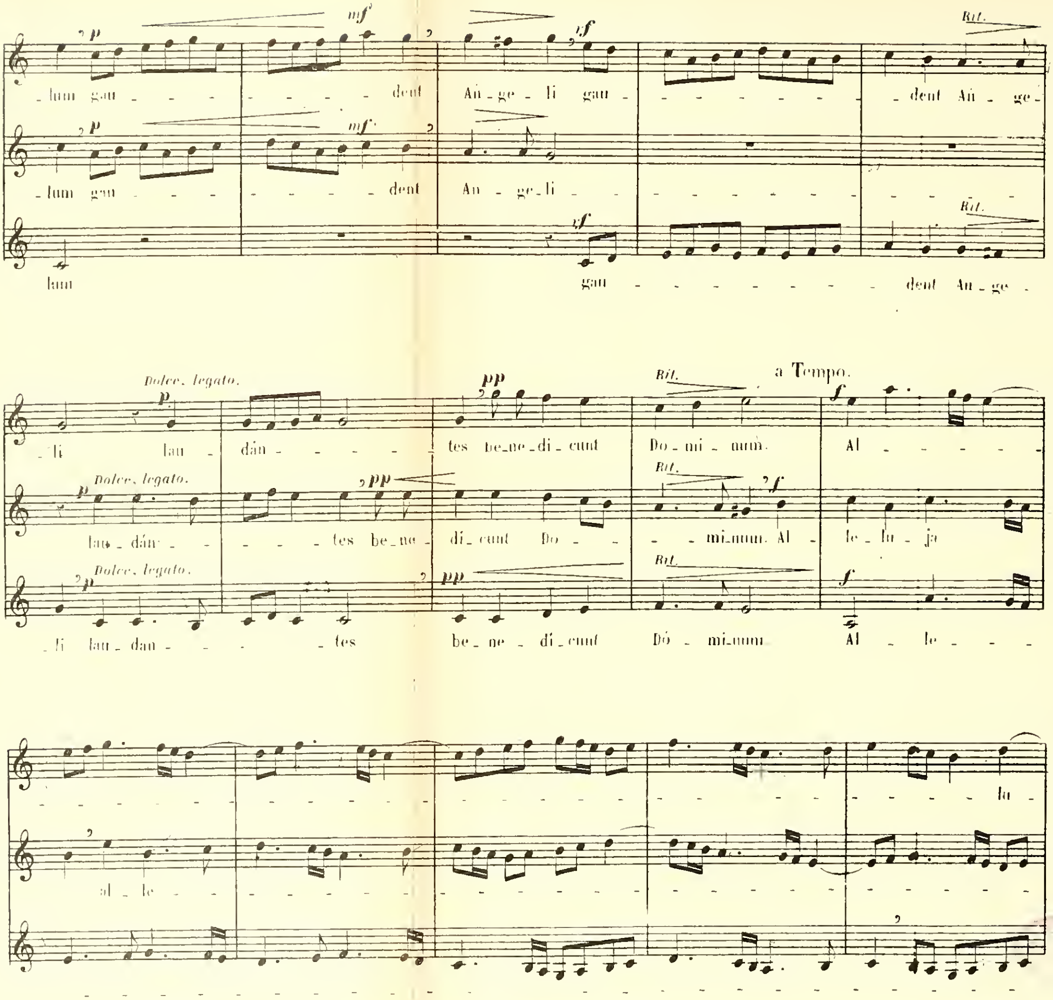
as - sump - - - - - - - - - ta est Ma - ri - - - - - - - a in cœ - -

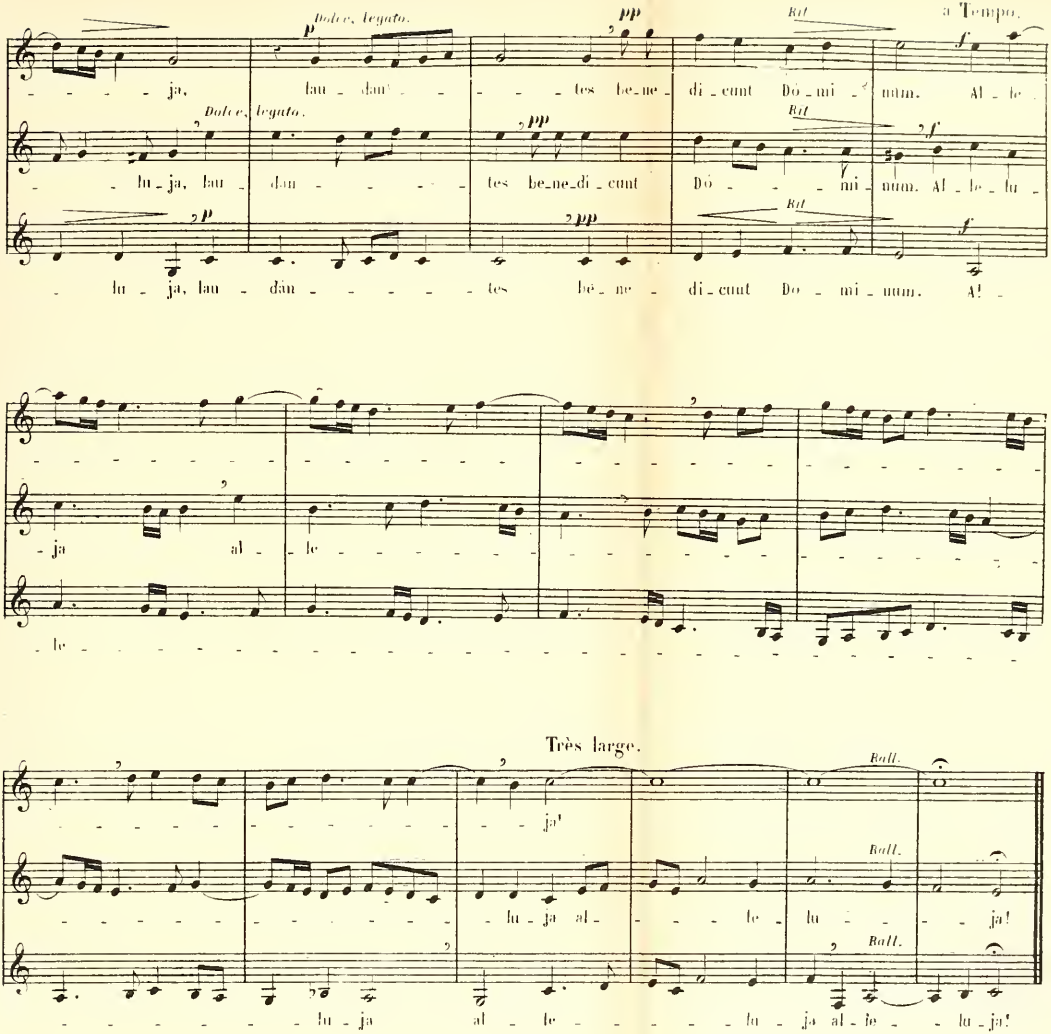
Gd CHŒUR.

as - sump - - - - - - - - - ta est Ma - ri - - - - - a in cœ - -

- - - ta est Ma - ri - - - a in cœ - - - - -

Répertoire des "Chanteurs de St Gervais" annoté par Ch. BORDES, Directeur de la société. (Tous droits réservés)


mf
sf
Rit.
_lum gau - - - - - - - - - dent An_ge _ li gau - - - - - - - - - dent An _ ge _
_lum gau - - - - - - - - - dent An _ ge_li - - - - - - - - - - -
lau gau - - - - - - - - - - dent An_ge _
Dolce, legato.
a Tempo.
pp
_li lau _ dán - - - - - tes be_ne_di_cunt Do_mi _ num. Al - - - - - -
lau _ dán - - - - - tes be_ne _ di_cunt Do - - - - mi_num. Al _ le _ lu _ ja
_li lau_dan - - - - - tes be_ne _ di_cunt Dó _ mi_num. Al _ le - - -
lu -
al _ le -


Dolce, legato.
Rit
a Tempo.
ja, lau _ dan _ tes be_ne _ di _ cunt Dó _ mi _ num. Al _ le _
Dolce, legato.
lu _ ja, lau _ dan _ tes be_ne_di _ cunt Dó _ mi _ num. Al _ le _ lu _
lu _ ja, lau _ dàn _ tes bé _ ne _ di _ cunt Do _ mi _ num. Al _
_ ja al _ le _
_ le _
Très large.
Rall.
ja!
_ lu _ ja al _ le _ lu _ ja!
_ lu _ ja al _ le _ lu _ ja al _ le _ lu _ ja!

Boyer), *Adoro te* (abbé Chassang); *Salve regina* (C. Doney); *Tantum* (Perruchot), *Da pacem, Veni sancte Spiritus, Christus vincit* (chant grégorien). Voilà ce que peuvent faire des bonnes volontés bien conduites.

***

Plusieurs de nos lecteurs connaissent peut-être déjà la nomination de M. l'abbé Gauthier à la cure de St-Gervais-St-Protais, en remplacement de M. l'abbé Mailles. Celui-ci avait assumé la responsabilité de l'expulsion des *Chanteurs de Saint-Gervais* qui illustrèrent cette église pendant dix ans, grâce à la ténacité de leurs fondateurs et à la protection éclairée du curé d'alors, le vénérable M. de Bussy, et de ses vicaires. M. l'abbé Gauthier était du nombre des amis des chanteurs : prêtre instruit et zélé, il sut leur donner le meilleur concours. Passé depuis comme premier vicaire à l'église Saint-Étienne-du-Mont, il revient à Saint-Gervais, sur la demande expresse des paroissiens, succéder au précédent curé, qui prend sa retraite. Nous prions M. l'abbé Gauthier d'agréer les respectueuses félicitations de la *Tribune*.

***

Nous sommes heureux de faire part également à nos lecteurs de la magistrale soutenance de thèse de doctorat par notre ami et collaborateur M. A. Pirro, le 14 juin dernier, à la Faculté des lettres de Paris. Sa thèse principale, *l'Esthétique de J.-S. Bach*, et sa thèse complémentaire sur Descartes musicien, lui ont permis de développer un sujet que nul autre ne possède à un égal degré. Le jury, composé de MM. Croizet, doyen, Lichtenberger, Romain Rolland, Maurice Emmanuel et Laloy, a proclamé M. Pirro docteur ès lettres avec mention très honorable, aux applaudissements de ses confrères et de ses élèves qui remplissaient la vaste salle de doctorat.

La Rédaction.

LA

Plus ancienne Méthode française de musique

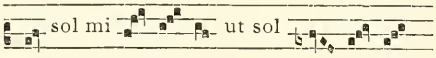
Réimpression de « l'Art, Science et pratique de plaine musique » avec introduction, et appendice,

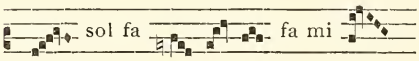
PAR MICHEL BRENET.

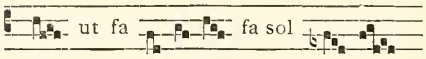
(*Suite*).

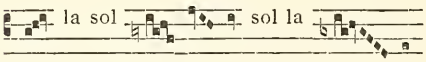
[Fol. 17 r°]

C sol fa ut a six muances



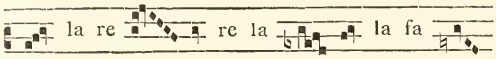


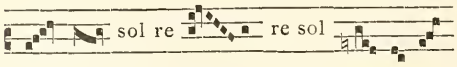


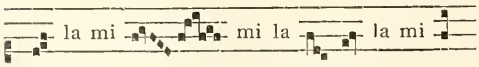


De la sol re a six muances

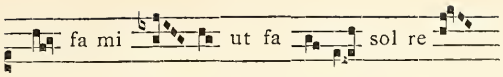
[Fol 17 v°]



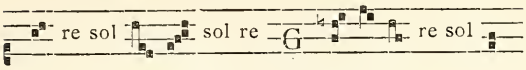




E la mi a deux muances

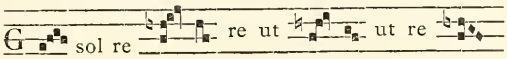


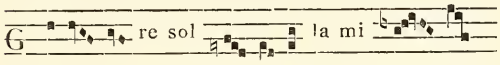
F fa ut a deux muances



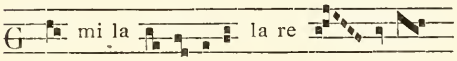
G sol re ut a six muances

[Fol. 18 r°]

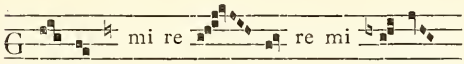




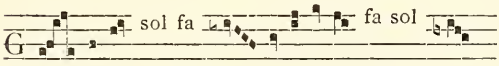
A la mi re a six



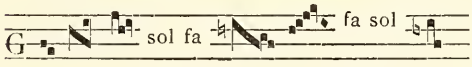
muances

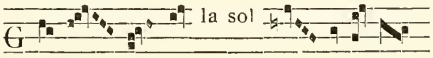


[Fol. 18 v°]

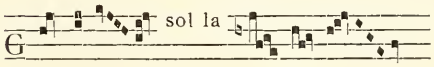


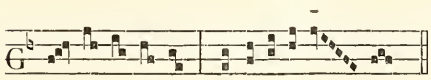
C sol fa a deux muances





D la sol a deux muances





[Fol. 19] ¶ Ainsi se finist le cinquiesme chapitre auquel auons determine generallement et clerement des mutations tant par dictz et declaration que par exemples et praticque.

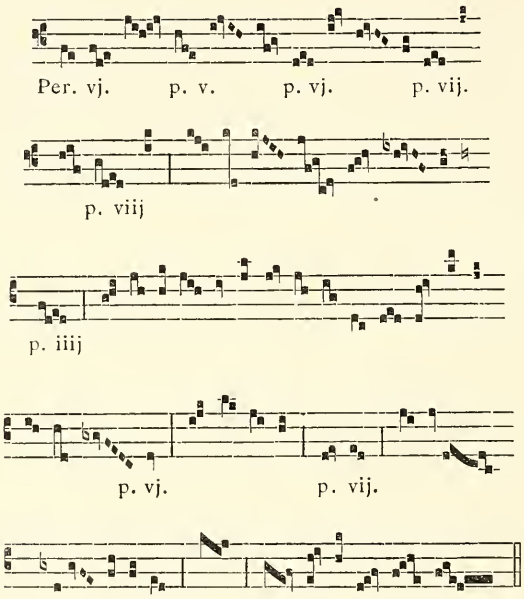
¶ S'ensuyt le septiesme et dernier chapitre auquel determinerons des desioinctes. Et premierement mettrons la diffinition de pithagoras et dirons que disioincte est passage vehement du son de propriete ou deduction en aultre sans faulte ou puissance de mutation nulle.

¶ Ou aultrement selon aucuns maistres et musiciens disioincte est progression d'une voix ou deduction a l'autre au lieu ou seroyt necessaire muttation ou muance, toutefoys se y faict point muance comme il appert es exemples cy dessoubz mises. Et se nomme disioincte, car elle desioinct une propriete ou deduction de l'autre. Et si faict ladicte disioincte au lieu ou ne doit on faire ne se peult aulcunement causer mutation.

¶ Il y a donc difference entre disioincte et conioincte. Car comme dit est la disioincte desioinct. Et la conioincte conioinct deux voix de diuerses deductions a ung son ou ton.

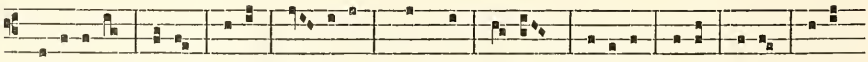
¶ Par la praticque qui s'ensuit appert comme la desioincte, tant en montant que en descendant desioinct une propriete de l'aultre comme icy pouez veoyr par ceste presente exemple qui s'ensuyt.

[Fol. 19 v°].



[Fol. 20] Pource que les desioinctes ne sont point grandement necessaires en plaine musique et aussi pour euiter prolixité et confusion aux Enfans, ie me passe legierement quant a present. Ainsi se finist le sixiesme et dernier chapitre. Et s'ensuyuent troys petites reigles utiles et necessaires auec leurs exemples pour pratiquer et exerciter ung chascun.

¶ La premiere reigle est que en tout commencement on doit faire la premiere notte et penultimes longues, et les moyennes doiuent estre esgalles. Et affin que les chantres l'entendent et chantent d'acord. Et que puissent commencer et finer ensemble affin que ne demeurent point lung apres l'autre. Exemple :

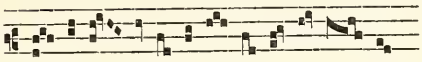


Saluator mundi salva nos omnes sancta dei genitrix virgo semper maria

¶ La seconde reigle est que nulle sillabe ne doit estre située soubz une note lyée sinon soubz la premiere, ou dessoubz une notte seulle non lyée comme appert.

[Fol. 20 v°] ¶ La tierce reigle, toutteffoys que le plain chant monte en A la mi ré, ou en G sol ré ut, là se faict mutation se le chant descend plustost en F fa ut, qu'il ne monte à C sol fa ut, ladicte mutation se doit faire par b mol, combien que ne soit signe. Et s'il monte plustost en C sol fa ut qu'il ne descend en F fa ut, la mutation se

doit faire par ♮ carre, combien qu'il ne soit ainsi signe. Comme il appert par exemples.



Exemple quant la muance se fait par b mol.
Exemple quant la muance se fait par ♮ carre (1).
Cy finist lart et sci | ence de Musicque Imprime nou | uellement a Paris en la rue neuf | ue nostre Dame a lenseigne de les | cu de France.

APPENDICE

I. — La louange de musique, par Guillaume Telin.

« La louange de musique », par Guillaume Telin, dont nous reproduisons ci-après le texte *in extenso*, offre sur plusieurs points une grande analogie avec le « prohesme » et la « diffinition » du petit traité anonyme « L'art, science et pratique de plaine musique. »

Ce texte occupe les ff. lxxij à lxxvij d'un volume « aussi rare que peu connu », intitulé :

¶ Bref sommaire des | sept vertus, sept ars liberault, sept ars de Poe- | sie, sept ars mechaniques, des Philosophies, des | quinze Ars magicques. La louenge de musique. | Plusieurs bonnes raisons à confondre les Juifz | qui nyent laduenement nostre seigneur Je- | suchrist. Les dictz et bonnes sentences des | philozophes : Auec les noms des pre- | miers inuenteurs de toutes choses | admirables et dignes de scauoir | faict par Guillaume telin | de la ville de Cusset en | Auvergne. | ¶ Auec priuilege | ¶ On les vend a Paris en la grant salle du | Palais au premier pillier en la boutique | de Galliot du pré Libraire iuré de Luni- | uersité.

Daté *in fine* de 1533, ce volume in-8 gothique comprend 4 ff. non chiffrés + 135 ff. chiffrés au recto, et 1 f. pour les errata. La Bibliothèque Nationale en possède un exemplaire coté Z 2122 réserve.

La « louenge de musique » est précédée d'une « Epistre à tous les musiciens », de 246 vers décasyllabes, de peu d'intérêt poétique ni musical, dont nous nous bornerons à citer le début :

¶ *La louenge de Musique.*

¶ *Epistre de Guillaume telin adressant à tous les musiciens et joueurs d'instrumentz.*

Si iay compris a coucher par escript
Ce qui ia est engraue et escript
La hault au ciel au cercle des estoilles
Painct et polly es courtines et toilles
Des immortelz, tel amour qui moppose
Ne veult souffrir quon cele telle chose,
Car on ne doit en aucun cas celer

(1) Voyez Appendice, note 7.

Ce que les dieux ont fait pour reueler.
Et si on quiert qui est la chose telle
Je dis que cest Musique limmortelle
Qui tant dessert de louenge la part
Quil la convient par droict poser a part
La hault en lair, sise pres le tonnerre
De Jupiter, et non pas en la terre.
Bien luy aduient qu'entre les dieux soit mise
Car son semblant veult que la soit assise.
Comparaison de sa valeur aux dieux
Place luy faict au regard de leurs yeulx,
Par quoy ie dis quon la doit tant louer
Qu'a plus grant bien ne se peult on vouer.
. . . . . .

[fol. lxxj] Musique selon plusieurs bons autheurs est dame des sciences, fort difficile a comprendre : par laquelle les diuins offices de leglise sont celebrez. Cest art a esté composé par les voix et chantz angeliques diuinement inspiré au commencement du monde. Il est escript au liure des sacremens : Nous te prions seigneur Dieu commander noz voix admettre auec tes benoistz anges. En cest art grans sacremens et misteres sont contenuz quant au sens moral, allegorique et misticque. Car les quatre lignes esquelles musique est escripte et les huyt tons esquelz elle est contenue denotent les quatre vertus cardinalles, auec les huit beatitudes, par lesquelles lame est garnye et honnoree. Le psalmiste disoit que bienheureux est le peuple qui scet l'art de iubilation [fol. lxxj v°]. Socrates l'apprint en vieillesse si quil ne fust dit inexpert. Lucculus tant la prisa quil affirma quelle estoit necessaire pour deposer et oster le labeur des hommes, et que nature l'avoit à cela disposee. Tibias ordonna iadis que on sonnast la musique es batailles, pour exerciter les courages des gens d'armes. Cayus Grachus sonnant attira le peuple Romain en son amour par le moyen dung sien seruiteur qui luy assistoit quant il parloit au peuple lors, et par la douceur de sa fleuste scauoit adoulcir les affections de son oraison. Diodorus prusensis si bien chantoit et moduloit qu'il excita le roy Alexandre de prendre ses armes et luy donnoit occasion de victoire. Cicero dit que l'office de lhomme qui est en sa liberté, est rien faire par aucuneffois, et revocquer son entendement des longues sollicitudes : laquelle chose bien aide musique. Elle plaist moult a lentendement humain, et est a l'ouye delectable, resjouyssant les desolez, les oppressez reconfortant, reprimant les malicieux, donnant aux enuyeux confusion, resueillant les cueurs endormys, et endormant les esueillez. C'est celle selon les poetes qui feit clorre les cent yeulx d'argus, et qui ediffia les gros murs et les tours de la cité de Thebes qui tant estoit grande qu'on la descript auoir eu iusques a cent portes. Ce terme musique povons dire venir de moy en grec qui eaue signifie, pour ce qu'elle fut trouuée sur les eaues selon aucuns. Selon les autres mesmement ysidore, musique nest pas dicte de moy, mais par deriuation est dicte des muses : et sont lesdites mu- [fol. lxxij] ses appellees de demander, a cause que par elles comme disent les anciens la force des dictez et modulation de la voix estoit demandee. Entre les sept ars liberaulx nest science plus spirituelle que musique. Cest comme la figure de la future gloire, le vif ymage de lyesse pardurable qui proprement se peult comparer a toutes graces et vertus. Et a ceste cause les quatre consonances que Pythagoras trouua sur leaue au son de quatre marteaulx[1] se poroient figurer a lhomme vertueux, qui au son des quatre vertus cardinalles furent trouuées dessus leaue de contriction, par le tres souuerain fabricateur et pere de vraye musique. Je la dis estre de moult grant valleur et efficace, dont moult de louenge quiert et dessert, et veult avoir pour son vray loyer et salaire toute dignité et honneur. Pour mieulx exalter et eslever en gloire nostre noble son de musique, je dis dautant que philosophie nous conduict a tout vray salut, dautant nous est

1. Voyez Appendice, note 3.

musique delectable : de laquelle la doulceur est tant grande, que toutes choses qui ont vie se delectent communement en icelle. Mais on me pourroit demander dou elle vient, et qui est le vray lieu de son origine. Je respondz que la source de musique nesf point humaine, mais céleste : tellement que a ce doulx propos disent les Pithagoriciens le monde bas et hault estre, par la raison dicelle composé. Parquoy les premiers Philosophes qui eurent le sainct nom de Theologie, neuf muses nous ont demonstrees pour les armonieulx accords des especes celestes [fol. lxxij v°] ioincte comme lon dit une parfaicte consonance qui de toutes les autres vient et procede par grant doulceur : laquelle fut par eulx armonye nommee, et ont afferme celuy ciel chanter et faire resonance. Jadis musique se contenoit en si grant reuerence que les plus grans seigneurs, roys, empereurs et autres sapplicquoient à poulser les cordes des lucz, barbitons et violles, sonnoient trompettes et clerons, iouoient et deschantoient au tres ioyeulx son de la harpe les dignes faictz des preux. Les anciens aussi autant Grecz que Romains faisoient en leurs festins apporter apres leurs repas les lires et rebecz, esquelz bons instrumentz de gloire les vertus et louenges des hommes lors on dechantoit.

Je dis que musique la celeste comme fille des dieux et celle que tant ayma Apollo est a moult de choses utile. Platon la descript a lhomme ciuil necessaire, comme lon peut veoir en sa politique. Que dit d'elle le subtil Aristote : mais que chantent ses Politiques, mettent ilz pas ceste science comme digne de maiesté entre les nobles disciplines ? Certes si font, et la colloquent comme digne. Les ieunes de iadis, et enfans des nobles familles la souloient aymer. Et ne permettoient les peres et meres aller aux estudes sans l'instruction de musique. Musique iadis estoit adjoustee vers les sacrifices fais aux dieux, et aux funerailles des mors, non pas sans grant cerimonie.

(*A suivre.*)

NOTRE RÉPERTOIRE

L' « ASPERGES ME » [1]

La première pièce de l'*Ordinarium missae* est l'antienne chantée pendant l'aspersion de l'eau bénite, avant la grand'messe du dimanche. Cette cérémonie n'est pas des plus anciennes dans l'Église, mais le chant qu'on y exécute est antérieur à l'institution de la fonction liturgique.

On chantait précédemment l'antienne *Asperges me* soit à des processions de pénitence, soit à la dédicace de l'église ; les deux mélodies simples *ad libitum* sont les primitives. En de nombreuses églises, déjà au onzième siècle, on avait adopté un chant orné fait sur le thème du septième ton de l'antienne simple [2]. Un autre, plus récent, a prévalu : celui qui est en tête du livre de chant, et qui est connu presque partout.

Le rapprochement de la mélodie simple et de la mélodie ornée est un intéressant travail à faire par les musiciens, pour se rendre compte de la façon dont les plainchantistes du moyen âge ont compris et mis en pratique le procédé de la variation sur un thème.

Pour celui-ci, la variation a été des plus heureuses. La disposition tonale suit le même développement, puisque la mélodie va de la tonique *sol* à la dominante *ré*, qui fait partie du même accord, et revient à la tonique par une élégante cadence.

Les versets sont chantés sur le récitatif du septième ton solennel.

Les observations auxquelles donne lieu le chant de cette antienne peuvent s'appliquer à tous les introïts, car la forme musicale en est la même : A, une mélodie (*Asperges me*), destinée au chœur général ; B, des versets (*Miserere*, etc.), qui doivent être alternés entre les deux demi-chœurs, ou entre les solistes et le chœur ; A, la reprise du motif principal. On ne saurait trop appuyer sur ce fait que négliger la reprise de l'*Asperges me* après *saeculorum. Amen*, n'est pas seulement contrevenir aux prescriptions liturgiques, mais aussi commettre une faute musicale. Les versets de l'antienne et ses reprises sont un tout, cons-

1. Extrait de *la Vie de la Paroisse*, p. 361 et s.

2. Ce chant simple est le premier *ad libitum* pour l'aspersion dans l'Édition Vaticane.

tituent une forme bien définie ; supprimer l'une ou l'autre de ses parties, c'est comme si l'on amputait un homme d'une de ses jambes, ou qu'on démolît l'un des bras du transept d'une église. Tout est en équilibre et doit s'y maintenir.

La mélodie doit être chantée d'une allure assez vive, et les versets plus vivement encore. Sur *Domine*, on peut à volonté ralentir ou non le neume de la dernière syllabe :

Domine ou *Domine*

cependant, personnellement, nous ne ralentirions pas ; allonger un groupe de deux notes à une coupe de phrase, c'est ce qu'il faut faire quand la phrase est longue et la coupe importante ; dans une petite incise, au contraire, cet allongement ralentit le mouvement mélodique.

On aura soin de bien observer le *ritardando* en arrivant à la fin des phrases : *mundábor, dealbábor, Deus, tuam*, etc. Bien entendu, cette expression doit être plus sensible aux grandes divisions qu'aux moyennes.

Une faute fréquente, dans le récitatif, est de courir sur les syllabes à l'unisson, ou de faire des coupes où il n'en faut pas, comme *secundum magnam ;* dans les passages de ce genre, la voix doit être très soutenue, et s'inspirer non plus de l'égalité musicale des temps, mais du « poids » des syllabes. Plus lentes lorsqu'elles sont finales ou suivies de deux consonnes, elles doivent être plus vives dans les autres cas, et l'accent principal de chaque mot ou groupe de mots toujours bien net.

Et puisque le mot d'accent vient sous notre plume, disons qu'il faut toujours marquer avec goût, sans exagération, l'impulsion tonique ou secondaire donnée à la syllabe. Tous les accents ne doivent point être autant marqués ; leur importance diffère. Sans entrer dans des considérations qui demanderaient pour tout le monde une étude trop approfondie de la langue latine, disons qu'en général, lorsque deux mots courts s'enchaînent, l'un est toujours plus accentué que l'autre, comme *secúndum mágnam, sicut ĕrat.*

Enfin, dans une grande église, où le chant de l'*Asperges me* n'est point suffisant pour la longueur de la cérémonie, que faire? Deux principaux procédés peuvent être employés : jouer de l'orgue pour remplir le temps; ou mieux, répéter l'antienne après chaque verset. Si cela ne suffisait pas, on pourrait sans hésiter continuer le chant des autres versets du psaume sur le même ton, *Et secundum multitudinem*, etc.

En agissant ainsi, on restera dans la bonne tradition. On n'aura point à craindre non plus de contrevenir aux rubriques, puisque le Missel prescrit formellement au célébrant et à ses assistants de réciter le psaume durant ce temps, et que le Pontifical ordonne non moins formellement les chants de ces versets là où l'*Asperges me* figure dans ce livre.

Amédée Gastoué.

BIBLIOGRAPHIE

Albert Soubies. — **Histoire de la musique : Iles britanniques, les XVIIIe et XIXe siècles,** 1 vol. petit in-12 de 144 pages, 2 fr. Paris, Librairie des bibliophiles, E. Flammarion.

M. Albert Soubies continue la charmante petite collection qu'il consacre, pays par pays, à l'histoire de la musique dans les divers pays d'Europe. Couronnée par l'Académie des Beaux-Arts, cette encyclopédie a résumé successivement l'histoire de la musique en Allemagne, en Russie, en Espagne et en Portugal, en Hongrie et Bohême, dans la Suisse, la Belgique et la Hollande, les États scandinaves. L'avant-dernier volume était consacré aux Iles britanniques, des origines au XVIIIe siècle ; le plus récemment paru, — quinzième de la collection, — continue le même sujet au XVIIIe et au XIXe siècle. On retrouvera dans le dernier volume de M. Soubies les mêmes qualités que dans les précédents : clarté et lecture aisée, excursion facile à travers les divers genres, vue d'ensemble sur les travaux des musiciens et la carrière des virtuoses. Ce volume contient un certain nombre d'intéressants renseignements sur la musique religieuse dans les Iles britanniques depuis deux siècles.

Dr P. Wagner. — **Der Kampf gegen die Editio Vaticana**. Graz et Wien, 1907, Librairie « Styria », petit in-8o de 64 pages, 1 mark (1 fr. 25).

Cette excellente brochure est une réponse autorisée aux attaques contre l'Edition Vaticane, et surtout aux critiques ridicules portées contre elle par le Rev. Bewerunge, qui vient de les renouveler dans un nouveau factum sur le *Commune sanctorum*. Tous les vrais amis du chant grégorien ont profondément regretté les polémiques faites autour de la question : il est plus regrettable encore de voir certaines personnes ne cesser de fournir des armes intéressées contre une entreprise faite sur l'ordre et avec l'aveu du Saint-Père, alors, semble-t-il, qu'elles eussent dû, plus que toutes autres, se tenir sur la réserve. M. le Dr Wagner, remontant à la source de toutes ces attaques, démolit une fois de plus les arguments servis dans la nouvelle brochure par lesquels on voudrait discréditer le travail de D. Pothier et des membres actifs de la Commission. On pourra heureusement rapprocher de cette réponse la critique non moins autorisée faite par M. le chanoine Grospellier, consulteur de la Congrégation des Rites, dans le dernier numéro de la *Revue du chant grégorien* (XV, p. 131-133), et conclure avec nos savants confrères que si l'esprit de parti domine cette polémique mesquine et regrettable, elle ne fera pas, espérons-le, tout le mal qu'elle veut faire. D'excellentes réponses comme celle de M. le Dr Wagner auront beaucoup contribué à remettre les choses au point.

Terrabugio : **Messa** *in onore di Sant Angela* (introït, graduel, offertoire). Partition, sop., contr. et orgue, 1, 50. Milan, Bertarelli.

Sous ce titre, nous recevons un fascicule de compositions dont l'auteur a voulu écrire d'une façon sévère. Nous disons : « a voulu », car il n'apparaît pas qu'il ait bien réussi, et le texte liturgique subit dans cette messe, d'ailleurs incomplète, un peu trop de libertés.

Kyriale sive ordinarium Missae. Missa pro defunctis. Toni communes (Édition Vaticane). In-8° de 134 pages, cartonné, 1 m. 30 (1 fr. 55). Schwann, à Düsseldorf.

Voici la première réimpression du nouveau fascicule de l'Édition Vaticane joint au *Kyriale*. C'est une belle réédition qui fait honneur à la maison Schwann, bien connue pour ses publications de musique religieuse.

VIENT DE PARAITRE :

Pierre Aubry : *Un théorème inédit relatif à la transposition. — A propos de dictée musicale.* Deux plaquettes gr. in-8° de 12 et 16 pages, au Bureau d'édition de la *Schola cantorum.*

Nous ne saurions trop recommander ces deux excellents articles sur deux points importants de la théorie du solfège.

LES REVUES : articles à signaler :

Revue du chant grégorien. — Mars-mai. Dom Pothier : L'offertoire *Felix namque es.* Mgr Perriot : Méthode élémentaire d'exécution du chant grégorien ; chant des hymnes (*suite*). Ch. Grospellier : Encore une critique de l'Édition Vaticane.

Guide musical. — 2-9, 16-23 juin. Henri de Curzon : Les idées de Grétry et ses visions d'avenir.

Courrier musical. — 15 juin. Ch. Van den Borren : *Hulda* et *Ghiselle*, de César Franck.

Revue musicale. — 15 juin. Pierre Aubry : L'œuvre mélodique des troubadours et des trouvères (examen critique du système de M. Hugo Riemann).

Musical Times. — Juin. Norwich et ses anciennes sociétés musicales (avec illustrations). *Almighty God, who by thy Son Jesus Christ*, antienne à 5 voix d'Orlando Gibbons.

Church Music. — Mai. Max Springer : L'art d'accompagner le plain-chant.

Mercure musical et Bulletin français de la S. I. M. — 15 juin. L. de la Laurencie : Quelques documents sur Jean-Philippe Rameau et sa famille. L. Macler : Notes sur Salomé la danseuse (étude des textes évangéliques, de Flavius Josèphe, etc.). J. Ecorcheville : Les textes de musique ancienne et leurs rééditions modernes.

NOTRE SUPPLÉMENT

Les **Tablettes de la Schola** ne paraissant pas pendant les vacances, nous les remplacerons par un supplément musical. Aujourd'hui, nous offrons à nos lecteurs le beau motet *Assumpta est Maria* de Gregor Aichinger, à deux sopranos et ténor, nº 24 de l'*Anthologie* publiée par M. Bordes. C'est une œuvre charmante, qu'on pourra préparer pour l'offertoire de la fête prochaine de l'Assomption.

Il faudra éviter de la prendre dans un mouvement trop rapide et trop rigoureusement rythmé. Mais ses longues suites de *jubilus* à plusieurs parties devront être chantées avec la souplesse du chant grégorien ; pour diriger cet *alleluia* léger et joyeux, une direction indiquant les mouvements de la voix, les grandes *arsis* accentuées et les descentes « tempérées », des *thesis*, une telle direction sera toujours préférable à une battue rigoureuse des temps, que les chanteurs scanderaient trop.

HENRY NOEL.

Le Gérant : ROLLAND.

Paris. – Société française d'Imprimerie et de Librairie.

En dépôt au Bureau d'Édition :

CHANSONS ANCIENNES

Éditions populaires à l'usage des Sociétés Chorales et des Amateurs, en notation moderne

Chansonnier du XVIe siècle. Chansons à 4 voix. Édition populaire en notation moderne avec clefs usuelles, nuances et indications d'exécution par Charles Bordes. Préface de M. André Hallays. 5 »

I **Pierre Certon.** J'espère et crains, je me tais et supplie.
II **Claudin de Sermisy.** Hau, hau le boys
III — Puis qu'en amour a si grand passe-temps.
IV **Guillaume Costeley.** Mignonne, allons voir si la rose.
V — Pu sque ce beau mois.
VI — Si c'est un grief tourment.
VII — Allons gay, gay, Bergères (Noël en forme de rondeau).
VIII **Gascongne.** Je ne saurais chanter ni rire.
IX **Clément Jannequin.** Au joly jeu du pousse-avant.
X — Ce mois de may ma verte cotte vestiray.
XI — Petit Nymphe folastre.
XII **Roland de Lassus.** Bonjour mon cœur, bonjour ma douce vie.
XIII — Ce faux amour d'arc et de flèches s'arme.
XIV — Fuyons tous d'amour le jeu.
XV — La nuit froide et sombre.
XVI — Las! voulez-vous qu'une personne chante.
XVII — L'heureux amour qui eslève et honore.
XVIII — Or sus, filles, que l'on me donne.
XIX — Quand mon mari vient de dehors.
XX — Si le long temps à moi trop rigoureux.
XXI — Si vous n'estes en bon point.
XXII — Soyons joyeux sur la plaisante verdure.
XXIII — Un jour vis un foulon qui foulait.
XXIV — Sauter, danser, faire des tours.
XXV **Claude le Jeune.** Voicy du gai printemps.

Les parties vocales des chansons ci-dessus se vendent pour chaque chanson séparée au prix de **0 05** la page (par 10 exemplaires au moins de la même chanson).

Clément Jannequin. Trois fantaisies vocales à 4 voix (XVIe siècle). Edition populaire revue et annotée par Ch. Bordes. . . . . 3 »

I. La bataille de Marignan.
II. Le chant des oiseaux.
III. Les cris de Paris.

Chacune des fantaisies est vendue séparément **0 75** par 10 exemplaires au moins.

Tarif des Annonces

La ligne de 50 lettres environ. . . . . **1** franc **50**

PUBLICITÉ

La page. . . . . **50** francs
La 1/2 page . . . . . **30** —
Le 1/4 de page . . . . . **18** —
Le 1/8 de page . . . . . **12** —

Conditions spéciales pour traités de 6 mois ou d'un an

S'adresser à M. HÉRELLE, 269, rue Saint-Jacques

Maison A. ROUART (Éditeur de musique)

18, Boulevard de Strasbourg, **PARIS**

Vient de paraître :

Anthologie générale des CHANSONS DE FRANCE

CHANSONS DE TROUBADOURS

Publiées sous la direction de **M. Pierre AUBRY**

Harmonisées par **M. René de Castéra**

Le recueil, 4 francs

(Envoi franco du Catalogue des Chansons de France)

ABONNEMENT MUSICAL

B. ROUDANEZ

PARIS (VIe) — 9, rue de Médicis, 9 — PARIS (VIe)

GRAND ABONNEMENT		PETIT ABONNEMENT	
Un an. . . **30** fr. — Six mois. . **18** fr.		Un an. . . **20** fr. — Six mois. . **12** fr.	
Trois mois.. **12** fr. — Un mois. . **5** fr.		Trois mois . **8** fr. — Un mois. . **4** fr.	
Donnant droit à 8 morceaux échangeables à volonté		Donnant droit à 3 morceaux échangeables à volonté	

SONT DONNÉS A L'ABONNEMENT

Partitions — Recueils — Morceaux séparés — Musique de Chant — Piano seul
Piano à 4 mains — Musique à deux pianos — Musique instrumentale

---

L.-J. BITON, Libraire-Editeur

à SAINT-LAURENT-SUR-SÈVRE (Vendée)

MUSIQUE RELIGIEUSE Française et Etrangère

Conforme au ***" MOTU PROPRIO "***

Éditions Vaticanes — Œuvres de A. Lhoumeau et du R. Dom Pothier

ENVOI FRANCO DU CATALOGUE GÉNÉRAL

Maisons de Famille de la Schola Cantorum

CRÉÉES EN 1900

1° Pour Jeunes Gens, 269, rue Saint-Jacques. — 2° Pour Jeunes Filles, 18, rue de l'Abbé de l'Épée.

ORGANISATION

1° Pour être admis, les pensionnaires non-majeurs doivent être présentés par leur famille ou par un correspondant. — 2° La pension se paie au mois et d'avance.

CONDITIONS

Prix de 6 à 9 francs par jour, de 130 à 180 francs par mois.

Chambres seules, de 2 à 3 francs par jour, de 30 à 60 francs par mois. (Service en plus, 3 francs.)

Repas : Petit Déjeuner : 0 fr. 50 — Déjeuner, 2 francs — Dîner, 2 fr. 50.

Pour tous renseignements s'adresser à Mme Fabre-Soulié, 269, rue Saint-Jacques

La Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

TREIZIÈME ANNÉE — 1907

N° 8

AOUT

BOSTON PUBLIC LIBRARY

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS

Bureau d'Édition de la Schola Cantorum

Vient de paraître

ANTHOLOGIE

DES

Maîtres Religieux Primitifs

DES XVe, XVIe ET XVIIe SIÈCLES

Répertoire des Chanteurs de Saint-Gervais

Edition populaire à l'usage des maîtrises et des amateurs
en notation moderne avec clefs usuelles,
nuances, indications d'exécution et réduction des voix au clavier

Par **Charles BORDES**

Directeur-fondateur des Chanteurs de Saint-Gervais et de la Schola Cantorum

TROISIÈME ANNÉE

Comprenant : 1 volume de Motets — 1 volume de Messes

En souscription, Prix *net*. . . . . **20** francs

Les 1re et 2e années, Prix *net*. . . . . **30** francs

(*Par faveur spéciale, il sera fait, aux souscripteurs de la troisième année qui désireraient se procurer les première et deuxième, une remise de 20 0/0 sur le prix net de ces dernières.*)

En dépôt au " BUREAU D'EDITION "

F. Darcieux. — Dix Noëls Bressans, *net*. . . . . **4** fr.

P. Ladmirault. — Chansons de Bretagne et de Vendée. 2 Recueils (chaque), *net*. . . . . **3** fr.

P. Ladmirault. — Vieux Cantiques Bretons, *net*. . . **3** fr.

M. Philipp. — Six Chansons populaires Nivernaises (harmonisées à 4 voix). **3** fr.

Ch. Bordes. — Trois Chansons du XVe siècle (à 3 voix), *net*. . . . . **2** fr. **50**

J. Puig y Alsubide. — 12 Noëls populaires des Pyrénées, *net*. . . . . **3** fr.

Treizième Année | N° 8 | Août 1907

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

BUREAUX : *269, rue Saint-Jacques, PARIS* (Ve).

ABONNEMENTS :

Membres souscripteurs de la Société « Les Amis de la Schola » et Élèves de l'École. **6** fr.
Abonnement complet donnant droit aux suppléments. . . . . **10** fr.
Pour l'Étranger (Union postale), ajouter **1** fr.

SOMMAIRE

Recherches sur les Tenors latins dans les Motets du XIIIe siècle (fin). . . . . P. Aubry.
Le chant romain des oraisons (étude pratique) . . . . . A. Gastoué.
La plus ancienne méthode française de musique (suite). . . Michel Brenet.
Notre répertoire. — Notre supplément. . . . . . Henry Noël.
Bibliographie byzantine : Traité de psaltique, du P. Rebours, et *Origines de la notation neumatique*, du P. Thibaut. . . A. Gastoué.

Recherches sur les « Tenors » latins

DANS LES MOTETS DU TREIZIÈME SIÈCLE

D'APRÈS LE MANUSCRIT DE MONTPELLIER

(Bibliothèque Universitaire, H. 196)

XXXVII. — Et gaudebit, fol. 30, 64, 75 v°, 157, 158 v°, 184 et 243. Verset alléluiatique *Non vos relinquam orphanos .. et gaudebit cor vestrum* du dimanche dans l'octave de l'Ascension.

XXXVIII. — Et illuminare, fol. 237. ℣. *Surge et illuminare Ierusalem* du graduel *Omnes de Saba* de l'Épiphanie. Lib. Grad., 52.

XXXIX. — Et sperabit, fol. 116 v°, 121 v° et 358. Verset alléluiatique *Letabitur iustus in Domino et sperabit in eo*, au commun d'un Martyr non pontife. N'est plus aujourd'hui en usage. On en trouvera le texte entre autres manuscrits dans le *Graduale Sarisburiense*, p. 207, publié en fac-similé par la *Plainsong and Mediæval Music Society*.

XL. — Et super, fol. 138, 141 v°, 152 v°, 170 v° et 288. Verset alléluiatique *Domine in virtute tua... et super salutare tuum exsultabit* du Ve dimanche après la Pentecôte. Lib. Grad., 306.

XLI. — Et videbit, fol. 45. ℣. *Audi, filia, et vide et inclina aurem tuam* du graduel *Propter veritatem* de l'Assomption. Lib. Grad., 537. C'est donc fautivement que le ms. de Montpellier porte *videbit* au lieu de *vide*.

— Ex semine, fol. 100 v°. Verset alléluiatique *Solemnitas gloriose Virginis Marie ex semine Abrahe* de la fête du Rosaire, le premier dimanche d'octobre. On le chantait autrefois à la fête de la Nativité de la Vierge. Lib. Grad., 556. Il faut remarquer l identité mélodique avec *Et sperabit.*

XLII. — Ferens pondera, fol. 234. Appartient au verset alléluiatique que nous avons rencontré déjà : *Dulce lignum, dulces clavos, dulcia ferens pondera*, des messes votives de la sainte Croix. Lib. Grad [88].

— Flos, fol. 27. Voir XXXIII, Eius.

— Flos filius, fol. 109 v°, 133, 151 v°, 153 v°, 174 et 259. Voir XXXIII, Eius.

XLIV. — Hec dies. fol. 81, 127, 138 v° et 234 v°. Graduel du dimanche et de la semaine de Pâques. Lib. Grad., 216.

XLVI — Hodie perlustravit, fol. 191. C'est la variante parisienne d'un verset d'alleluia aujourd'hui sorti de l'usage, *Spiritus sanctus procedens a throno*, sur les mots *penetravit novo*. Ce verset a été publié par M. Gastoué dans la *Tribune de Saint-Gervais*, XI (1905), p. 212.

XLVII. — Immolatus, fol. 101 v°. Verset alléluiatique *Pascha nostrum immolatus* du dimanche de Pâques. Lib. Grad., 217.

XLVIII. — In corde, fol. 186. ℣. *Lex Dei eius in corde ipsius* du graduel *Os iusti* au commun d'un Confesseur non pontife. Lib. Grad. [44].

XLIX. — In odorem, fol. 107 v° et 136 v°. Verset alléluiatique *Dilexit Andream Dominus in odorem suavitatis* de la fête de saint André. Lib. Grad., 364.

L. — In seculum, fol. 42, 67, 103, 124, 126, 143, 148 v°, 166, 181, 181 v°, 182 v°, 187 v°, 189, 213, 214, 215 v°, 231, 233, 241, 242, 246, 252 v°, 253, 255, 258 v°, 259 v°, 268, 374 et 388. ℣. *Confitemini Domino... quoniam in seculum misericordia eius* du graduel *Hec dies* de Pâques. Lib. Grad., 216.

LII. — In virtute [le ms. porte fautivement In veritate], fol. 251 v°. ℣. *Dextera tua, Domine, glorificata est in virtute...* du graduel *Gloriosus Deus* au commun des Martyrs en dehors du temps pascal. Lib. Grad. [22].

LIII. — Inquirentes, fol. 262. ℣. *Inquirentes autem* du graduel *Timete Dominum* du jour de la Toussaint. Lib. Grad., 567.

LIV. — Iohanne, fol. 25, 251, 256, 305 et 397, et LV, Iohanne, fol. 93 v°. Verset alléluiatique *Inter natos mulierum non surrexit maior Iohanne Baptista* adapté sur le thème mélodique de *In conspectu Angelorum.* Lib. Grad. [77]. Nous revenons plus loin sur ce tenor.

LVI. — Iustus, fol. 50. Verset alléluiatique *Iustus germinabit sicut lilium* au commun des Docteurs. Lib. Grad. [39].

LVII. — Kyrie celum [creans], fol. 335. Kyrie tropé. Se trouve dans le ms. de Londres, British Museum, Egerton, 274, fol. 92. *Repertor. hymnolog.*, n° 3600.

LVIII. — Kyrie eleison, fol. 123 v°. Kyrie n° XII de l'Édition Vaticane.

LIX. — Kyrie eleison, fol. 290 v° et 322 v°. Kyrie n° IX de l'Édition Vaticane.

LX. — Kyrie eleison, fol. 344. Kyrie n° IV de l'Édition Vaticane.

LXI. — Kyrie eleison, fol. 396 v°. Kyrie n° XVII, 2, de l'Édition Vaticane [1].

LXII. — Kyrie fons, fol. 286. Kyrie n° II de l'Édition Vaticane.

— Laqueus, fol. 347. ℣. *Laqueus contritus est* du graduel *Anima nostra sicut*

1. Bien que ce *Kyrie* ait été compris dans l'Édition Vaticane, en raison surtout du grand nombre des églises où il était en usage, on n'avait pour l'appuyer que des sources d'une très basse époque. Le tenor du recueil de Montpellier nous fait voir qu'au XIIIe siècle il existait déjà et permet d'en rétablir la forme originale, nous montrant en particulier que le *porrectus* placé sur la seconde syllabe n'est qu'une addition postérieure.

passer de la fête des saints Innocents. Lib. Grad., 41. On remarquera l'identité mélodique avec le tenor AUDI FILIA.

— LATUS, fol. 167 v°, 232 v°, 235, 244 et 263 v°. Voir IMMOLATUS.

LXIII. — LETABITUR, fol. 69. Verset alléluiatique *Domine, in virtute tua letabitur rex* du Ve dimanche après la Pentecôte. Lib. Grad., 306.

LXV. — LUX MAGNA, fol. 250 v° et 269 v°. Verset alléluiatique *Dies sanctificatus... quia hodie descendit lux magna super terram* du jour de Noël. Lib. Grad., 34.

LXVI. — MANERE, fol. 52, 100, 111 v°, 129, 163, 164, 209 v° et 262 v°. ℣. *Sed sic eum volo manere* de l'introït *Exiit sermo* pour la fête de saint Jean. Lib. Grad., 38.

LXVII. — MARIA, fol. 366. Finale ornée du *Salve Regina*. Se chante à l'office de Complies. Lib. Antiph. pro Vesperis, 54.

LXVIII. — MORS, fol. 58. Verset alléluiatique *Christus resurgens... mors illi ultra non dominabitur* du IVe dimanche après Pâques. Lib. Grad., 243.

— MULIERUM, fol. 122 v°, 178 et 234 v°. Voir IOHANNE, LIV.

LXIX. — NEUMA, fol. 92 v° et 96. Formule du premier mode ecclésiastique. Se trouve en divers tonaires.

On voit que plusieurs tenors de motets sont des *neumes*, ou formules tonales vocalisées, telles qu'en donnent les anciens traités pour aider le chanteur à distinguer les différentes variétés des modes. Par un abus singulier et qu'on retrouve aussi dans le rit grec, l'usage de chanter ces neumes sur des syllabes conventionnelles s'introduisit dans l'office. On exécutait ces neumes avant ou après les antiennes. Plusieurs conciles en prononcèrent l'interdiction, mais telle était la force de l'usage que, à défaut des syllabes incohérentes sur lesquelles on les émettait, les mélodies subsistèrent. On chantait encore ces neumes à Paris jusqu'en 1873.

LXX. — NEUMA, fol. 94 et 150. Autre formule du premier mode. Se trouve en divers tonaires.

LXXI — NEUMA, fol. 160 v°. Formule du troisième mode ecclésiastique. Se trouve en divers tonaires.

LXXII. — NEUMA, fol. 355. Formule du sixième mode ecclésiastique. Se trouve en divers tonaires.

LXXIII. — NOBIS CONCEDAS, fol. 353 v°. Pris dans la prose *Inviolata*. Voir Gastoué, *Chants liturgiques*, p. 150.

LXXIV. — NOSTRUM, fol. 24 et 147 v°. Verset alléluiatique *Pascha nostrum immolatus est Christus* du jour de Pâques. Lib. Grad., 217.

LXXV. — OMNES, fol. 37, 114 v°, 119, 139 v°, 144, 157 v°, 212 v°, 219, 225 v°, 235 v°, 239 v°, 311, 324 v°, 346 et 364 v°. Graduel *Viderunt omnes* de la messe de Noël. Lib. Grad., 33.

LXXVI. — PER OMNIA SECULA, fol. 337 v°. Préface ordinaire de la messe.

LXXVII. — PORTARE, fol. 120 v°, 130, 137, 193, 199 v°, 210 v°, 260, 279, 282, 292, 339, 351 v° et 386 v°. Verset alléluiatique *Dulce lignum... que sola fuisti digna sustinere* [ou *portare*] *regem celorum* des messes votives de la sainte Croix. Lib. Grad. [88].

LXXIX. — PRO PATRIBUS, fol. 98 v°, 128, 249 et 257. ℣. *Pro patribus tuis* du graduel *Constitues eos* de la messe des SS. Apôtres Pierre et Paul. Lib. Grad. [81].

LXXX. — PUERORUM, fol. 275 v°. Trope fait sur un *Kyrie* attribué à saint Dunstan. Kyrie n° VII de l'Édition Vaticane. *Repert. hymnolog.*, 15795.

LXXXI. — REGNAT, fol. 78 v°. Verset alléluiatique *Hodie Maria* de la fête de l'Assomption. Voir le Graduale Sarisburiense, p. 195.

LXXXII. — SACERDOTUM, fol. 352 v°. La mélodie de ce tenor se retrouve sur les mots *in letitia* à la fin du verset d'alleluia *Iusti epulentur* au commun des Martyrs. Lib. Grad. [26].

LXXXIII. — SECULORUM AMEN, fol. 154 v°. Finale de la formule psalmodique du 1er ton J. Voir Lib. Antiph., Toni communes.

LXXXIV. — Solem, fol. 306 v°, 326, 382 et 390. Début du répons *Solem iustitie* de la Nativité de la Vierge. Processionale monasticum, 185.

— Sustinere, fol. 74 v° et 236 v°. Voir Portare.

LXXXVI. — Tanquam, fol. 47 et 233 v°. ℣. *Tanquam sponsus Domini* du répons de Noël *Descendit de celis*. Processionale Monasticum, 27.

XC. — Veritatem [lire Propter veritatem], fol. 89, 94 v°, 102 v°, 108 v°, 155 v°, 172, 207, 208, 218 v° et 220. Graduel *Propter veritatem* de la fête de l'Assomption. Lib. Grad., 537.

XCI. — Viderunt omnes, fol. 41. Graduel de Noël. Lib. Grad., 33.

XCII. — Virgo, fol. 140 v°, 173 et 239. ℣. *Virgo Dei Genitrix* du graduel *Benedicta et venerabilis es* des messes votives de la Vierge entre la Pentecôte et l'Avent. Lib. Grad. [102].

XCIII. — Virga Iesse, fol. 394 v°. Verset alléluiatique *Virga Iesse floruit* des messes votives de la Vierge entre la Purification et le jour de Pâques.

B. — Tenors identifiés, dont le timbre n'est pas indiqué dans le manuscrit.

XCIV. — [Hic factus est], fol. 201. ℣. *Lapidem, quem reprobaverunt edificantes, hic factus est...* du graduel *Hec dies* pour le jeudi de Pâques. Lib. Grad., 228. Cette identification est confirmée par la présence du même motet : 1° *Se valors* | *vient d'estre amorous et gay*, — 2° *Bien me suis aperceüs* — 3° *Hic factus est*, dans le manuscrit de Bamberg, Ed. IV, 6, fol. 9 r°. dans lequel, comme on voit, le timbre du tenor est explicitement indiqué. Les deux parties inférieures de motet et de tenor se retrouvent également dans le ms. fr. 12615, fol. 193, de la Bibl. Nat. de Paris et dans le ms. de Wolfenbüttel, 1099, fol. 101 v°. Le motet de Montpellier a été publié par G. Raynaud au n° cv de son recueil [1].

— [Eius], fol. 28 r°. Ce tenor si fréquemment employé (voir XXXIII) est ici très reconnaissable. Il complète le motet en quadruple : 1° *Par un matinet l'autrier* — 2° *Hé ! sire, que vos vantés* — 3° *Hé ! berchier, si grant envie* — 4° [*Eius*]. Raynaud, v.

— [Flos filius eius], fol. 41. Avec moins de certitude nous croyons retrouver le même thème au tenor d'un motet en quadruple, dont les trois parties de dessus commencent par *Trois serors, sor rive mer*. Raynaud, x.

— Ce même thème sert encore de tenor au motet à deux parties : 1° *Pensis, chief enclin* — 2° *Flos filius*, fol. 263 v°. Raynaud, cxcv.

XCV. — [Mane prima sabbati], fol. 87 v°. Prose du jour de Pâques. Mélodie très populaire à Paris dès le moment où elle apparut et peut-être d'origine parisienne, à en juger par l'emploi qu'en firent les poètes victorins. Facilement reconnaissable dans le motet : 1° *Condicio nature defuit* — 2° *O nacio nephandi generis* — 3° [*Mane prima sabbati*]. Cette composition se retrouve d'ailleurs avec l'indication précise du tenor dans le ms. de Bamberg, fol. 49 v°, et au nombre des interpolations lyriques du « Roman de Fauvel ». (Paris, Bibl. Nat., ms. franç. 146, fol. 11 v°.)

XCVI. — [Agmina], fol. 149. Répons *Virgo flagellatur... cantant celi agmina...* pour la fête de sainte Catherine. Processionale monasticum, p. 214. Sert de tenor au *motetus triplex* formé de : 1° *Joliete et biauté et valour* — 2° *Vetus vaticinium* — 3° [*Agmina*]. Raynaud, lxiv. Cette mélodie sert également de tenor à un autre motet du ms. de Bamberg.

XCVII. — [Victime pascali], fol. 223 v°. La mélodie du tenor de Montpellier est celle de la célèbre prose du jour de Pâques, *Victime Paschali laudes*, telle qu'on peut la retrouver dans le Liber Gradualis, p. 217. Elle appartient ici au mo-

1. Raynaud (Gaston). — *Recueil de motets français des XIIe et XIIIe siècles*, t. I, Paris, 1881, 2 vol. in-8°.

tet : 1° *Nus hom ne porroit savoir* — 2° *Cil s'entremet de folie* — 3° *Victime*. Le recueil de Bamberg vient confirmer notre identification. Raynaud, CXXX.

— [HEC DIES], fol. 234 v°. Sert ici de tenor au motet à deux parties *Hui main au doz mois de mai*, qui se retrouve avec l'indication complète du timbre de tenor dans les mss. fr. 844, fol. 206, et 12625, fol. 185, de la Bibl. Nat. de Paris. Raynaud, CXL.

— [IMMOLATUS ou LATUS], fol. 245 v°. Nous retrouvons cet alleluia bien connu de Pâques au-dessous du motet *La pire roe du char*. Raynaud, CLXII.

— [IN SECULUM], fol. 162 v°. Sert de tenor au motet à trois parties : 1° *L'autrier trouvai une plesant tousete* — 2° *L'autrier lés une espinete* — 3° [*In seculum*]. Raynaud, LXXIV.

XCVIII. — [CORDE] fol. 253. ℣. *Iuxta est Dominus his qui tribulato sunt corde* du graduel *Clamaverunt iusti* du commun des Martyrs. Lib. Grad. [28]. La vocalise qui accompagne le mot *corde* est identique à la mélodie du tenor que le ms. de Montpellier met au-dessous du motet *La plus bele riens vivant*. Raynaud, CLXXV. Mais il convient d'ajouter qu'aucun autre ms. (la pièce en question se trouvant seulement dans Montpellier) ne confirme cette identification, et qu'à notre connaissance l'emploi de ce tenor serait un cas unique. La vocalise de *corde* se retrouve aussi sur *thronum* du verset alléluiatique *Deus qui sedes*, Lib. Grad., 304, et sur *pacem* au verset du graduel *Benedictus*, Lib. Grad., 54.

C. — Tenors non identifiés, dont le timbre est indiqué dans le manuscrit [1].

I et IV. — ALLELUYA, fol. 268 et 385 v°. En première ligne nous mettrons deux alleluia différents. L'échec de l'effort fait pour identifier ces deux tenors se comprend si l'on songe au nombre infini des alleluia que le moyen âge a créés et que les graduels nous ont conservés. Sans doute ceux-ci sont-ils de ceux qui ont disparu au cours des siècles.

XI. — APTATUR, fol. 56, 99, 113, 197, 198 v°, 280 v°, 295 v°, 309 v°, 319 v° et 379. Ce tenor est un des plus fréquemment employés dans la musique polyphonique du XIIIe siècle : la mélodie originale devait donc en être extrêmement répandue. En voici les contours :

F C F G a F D E F F a c c ; a a G F G a F

Ce timbre a résisté à toutes nos tentatives d identification.

XIX. — CUSTODI NOS DOMINE, fol. 84. La notation manque dans le manuscrit.

XXIII. — DOMINE, fol. 73. Emploi unique dans Montpellier. Ligne mélodique :

D C $\overline{\text{D F E}}$ F D C F E $\overline{\text{D E C}}$ E F D F D *etc.*

XXIV. — DOMINE, fol. 240. Emploi unique dans Montpellier. Ligne mélodique :

c c d $\overline{\text{f e c}}$ $\overline{\text{e d}}$ c c F $\overline{\text{a G}}$ c c c c a ; $\overline{\text{c ; a}}$ $\overline{\text{G a}}$; a G *etc.*

XXIX. — DOMINO, fol. 210. Emploi unique dans Montpellier. Ligne mélodique :

D C $\overline{\text{D F E}}$ F D C F E $\overline{\text{D E C}}$ E F D F D $\overline{\text{C D C}}$ *etc.*

1. Nous avons transcrit en lettres la ligne mélodique des deux dernières séries de tenors, en groupant sous un trait les notes que l'original réunit en ligatures et en marquant par un blanc la place des silences. Quand la même mélodie appartient à divers tenors différents de rythme, nous avons donné seulement la suite des notes. Nous espérons, en présentant ainsi le texte des pièces non identifiées, que des recherches ultérieures en restreindront le nombre.

XXX. — Domino, fol. 239, 244 v° et 254. Ligne mélodique :

d c d e f d c c d e e f e c e c e d f e d f e *etc.*

XXXIV. — Eius, fol. 260 v°. Emploi unique dans Montpellier. Ligne mélodique :

caG aG FG Gb aG aFD F ED aa GGF *etc.*

XLIII. — Fiat, fol. 46, 238, 238 v°, 256 v° et 370. Comme le n° XI, le tenor se rencontre fréquemment dans les pièces à plusieurs voix du moyen âge. Nous n'avons pu arriver à une identification sûre. Ligne mélodique :

D C D F F F E C D F G a G E D F F F E D

XLV. — Hodie, fol. 118 et 232. Les deux emplois de ce tenor présentent de légères différenciations. Nous n'avons pu identifier ni l'un ni l'autre. Peut-être faut-il y voir une version sortie de l'usage du ꝛ̃. *Hodie Maria Virgo?*

LI. — In sompnis, fol. 357. Emploi unique dans Montpellier. Ligne mélodique :

acc c♮a c♮G aGa Fac c♮a *etc.*

LVII. — Ite missa est, fol. 284. La mélodie

G G F E D F a G a F G

de cette formule liturgique n'a pu être identifiée.

LXIV. — Letabitur, fol. 247. Emploi unique dans Montpellier. Ligne mélodique :

F cb aG EFG GE FD GFE GEFDEFG *etc.*

LXXVIII. — Portas, fol. 264. Emploi unique dans Montpellier. Ligne mélodique :

FDEFEDDC ECDED

LXXXV. — Surrexit, fol. 341. Plusieurs versets d'alleluia ont commencé ainsi. On peut penser au verset *Surrexit Dominus et occurrens*, mais nous n'en trouvons point dont la ligne mélodique réponde exactement à celle de notre tenor, qui est la suivante :

CD FGa aaG FE FFD CDE DC D, *etc.*

LXXXVII. — Tuo, fol. 242 v°. Il faut poser ici un nouveau point d'interrogation. La ligne mélodique

FD DCF FD FGF FD DCF FGA GF

ne répond à aucun thème liturgique connu de nous.

LXXXVIII. — Valore, fol. 218. Ce thème ne paraît pas liturgique.

bbF bbF bbaa GFE bbaa GGF

LXXXIX. — Verbum, fol. 320 v°. Emploi unique dans Montpellier. Pourrait être un trope d'alleluia. Ligne mélodique :

GaG Fac dca baG Gac abG

D. — Tenors non identifiés, dont le timbre n'est pas indiqué dans le manuscrit.

XCIX. — Fol. 362. Ce tenor sur deux notes, *ut* et *ré*, fait penser au *ré* du roi Louis XII, *vox regis*, dans un canon de Josquin de Prés.

Il appartient au motet CCLVII de l'édition G. Raynaud, dont le *triplum* chante : *Dieus ! comment puet li cuers durer* et la partie de motet *Vo vair oel m'ont espris*.

C. — Fol. 77 v°. La formule de ce tenor

DA GFE DE FGF FE DCE FD ECD D

rappelle avec plus ou moins d'exactitude divers alleluias du Ier ton. Ce tenor accompagne le motet en deux langues : 1° *Quant voi l'erbe reverdir* — 2° *Salve, Virgo virginum* — 3° [*Tenor*] [G. Raynaud, XXV].

CI. — Fol. 169. Nous sommes également dépourvus en ce qui concerne le tenor suivant :

cG GFG a GGF Ga Gac dc aG aa, *etc.*

du motet : 1° *Li novians tens* | *Et la flor* — 2° *Onques ne fui repentanz* — 3° [*Tenor*] [G. Raynaud, LXXIX].

CII. — Fol. 204. Nous n'avons rien à dire sur le tenor dont voici la ligne mélodique :

Ga bGF GF DDC EG EGG FG FGF DC EDC DC

Il fait partie du motet : 1° *En mai, quant rose est florie* — 2° *Quant voi le dous tans venir* — 3° [*Tenor*] [G. Raynaud, CVII].

CIII. — Fol. 224 v°. La courte phrase mélodique

Ga c a G a FGa aG FaG

sert de tenor au motet à 3 parties : 1° *La joliveté* | *Ma dame de pris* — 2° *Douce amiete au cuer gai* — 3° [*Tenor*]. [G. Raynaud, CXXXI].

CIV. — Fol. 264 v°. Nous n'avons pas davantage identifié le tenor

aGa cd cdc a ac de cdd c, *etc.*

qui accompagne le gracieux motet *Quant voi la fleur en l'arbroie* [G. Raynaud, CXCVII]

CV. — Fol. 269 v°. Nous ignorons l'origine du tenor

FFD ECD EGG FED FFD ECD DGG FED

que nous trouvons dans Montpellier avec le motet : *Hé ! mounier, pourrai-je moudre ?* [G. Raynaud, CCVIII].

CVI. — Fol. 294. La ligne mélodique

ac b aGaFa

dont la répétition constitue le tenor du motet CCXXIII de l'édition de G. Raynaud, ne paraît pas de provenance liturgique [1].

CVII. — Fol. 372. Il ne semble pas qu'on puisse identifier la mélodie

c a cdac GaG acaG ac, *etc.*

au tenor du motet : 1° *Marie assumptio* — 2° *Huius chori suscipe cantica* — 3° [*Tenor*].

CVIII. — Fol. 378 v°. Nous avons ici un tenor construit sur les trois notes *mi, fa, sol,* qui s'entremêlent comme dans un jeu de cloches. Il va sans dire qu'on n'y saurait trouver le moindre vestige grégorien.

1. Il serait très possible que plusieurs de ces tenors ne fussent point d'ailleurs d'origine liturgique, mais qu'il y ait là des emprunts faits soit à des chansons françaises, soit à des chansons latines que nous ne connaissons pas.

*
* *

Reprenons maintenant la statistique que nous avons commencée au cours de ce travail.

Le manuscrit de Montpellier contient, défalcation faite des pièces du Ier fascicule, qui n'appartiennent point à la famille des motets, 108 timbres différents de tenors latins.

Nous avons identifié 75 tenors, dont le timbre était indiqué, et 5, dont le timbre était inconnu, soit en tout 80.

D'autre part, il y a 18 tenors dont le timbre était indiqué et 10 autres dont le timbre ne l'était pas, que nous n'avons pu réussir à identifier, soit en tout 28.

Nous retrouvons bien ainsi notre total de cent huit thèmes mélodiques.

Demandons-nous ici comment ces thèmes se répartissent dans les différentes familles du répertoire liturgique : nous nous apercevons que les versets d'alleluia ont fourni vingt-sept tenors au recueil de Montpellier.

Les graduels en ont fourni vingt-quatre.

Les tropes du *Kyrie* sept.

Les répons six.

Les formules de modes, *neuma*, quatre.

Les proses trois.

On compte ensuite un tenor pris à un introït, un à un offertoire, un à une communion, un à une antienne, un à la préface de la messe, un à l'*Inviolata*, un au *Salve Regina*, un à une mélodie de *Benedicamus Domino*, un à la fin de formule *Seculorum. Amen*, etc.

On voit par là comment opéraient les compositeurs de motets au treizième siècle. Ils ne s'arrêtaient qu'exceptionnellement à un chant syllabique; exceptionnellement aussi, ils inséraient la totalité de la pièce liturgique à la partie de tenor ; mais dans une pièce très ornée, répons, graduel ou verset de graduel, alleluia ou verset d'alleluia, ils faisaient choix du mot sur lequel les neumes déroulaient longuement leurs volutes élégantes et, ensuite, ils assouplissaient en conformité avec les exigences rythmiques de leur composition cette matière mélodique. De plus, dans les anciens motets, il y avait non seulement un rapport musical entre le tenor et la partie de dessus, mais souvent la pensée liturgique du texte du tenor était paraphrasée dans le texte nouveau du motet, qui en quelque manière devenait ainsi le trope du tenor [1]. Plus

1. Le motet *Laqueus conteritur*, au fol. 347, nous est un curieux exemple de cette liaison entre le texte du motet et l'idée principale contenue dans le texte liturgique original du tenor. Il y avait un tenor fréquemment utilisé, Audi filia. Le même timbre grégorien se retrouve, comme on l'a vu, au ℣. *Laqueus* du graduel *Anima nostra*. Or, le motet *Laqueus* glose le graduel de la fête des saints Innocents : c'est donc, non point l'indication Audi filia, mais celle de Laqueus qui a été choisie pour désigner le tenor de ce motet.

tard, dans les compositions de la fin du treizième siècle, le choix du tenor n'eut plus qu'un intérêt proprement musical. Aucun lien de signification ne subsista entre le tenor et la composition à laquelle il fut adapté.

L'étude des tenors empruntés aux textes liturgiques nous amène à d'autres remarques curieuses : elle nous permet de discerner dans l'immense héritage des mélodies ecclésiastiques quelles furent celles qui, au temps de ces premiers développements de l'art polyphonique, charmèrent le plus les contemporains de Perotin et de Francon de Cologne.

Certaines étaient préférées à d'autres. Ainsi le graduel *Hec dies* du jour et de la semaine de Pâques est la source de trois tenors, l'un sur les mots Hec dies, l'autre sur Domino dans le verset, le dernier sur in seculum dans le verset également.

Le verset alléluiatique de la même fête, *Pascha nostrum immolatus est Christus*, se scinde en deux tenors distincts, l'un désigné par Nostrum et l'autre par Latus, au lieu de Immolatus.

Nous remarquerons la faveur de la fête de Pâques attestée par l'emploi d'une troisième pièce dans les compositions polyphoniques du manuscrit de Montpellier, la séquence *Victime Paschali laudes* [1].

Nous en dirons autant du bel alleluia *Dulce lignum*. Trois tenors en sont issus : l'un sur l'Alleluia initial, l'autre sur les mots ferens pondera, le dernier sur sustinere.

Le graduel de l'Assomption a aussi contribué à former trois tenors distincts : Veritatem, Audi filia et Et videbit.

Le graduel de Noël a été également matière à trois tenors, désignés par les timbres suivants : Viderunt omnes, Omnes et Dominus, ce dernier emprunté au ℣. *Notum fecit Dominus*.

Le graduel *Benedicta* des messes de la Vierge a fourni les éléments des deux tenors Benedicta et Virgo.

Nous remarquerons de même que les tenors Annunciantes et Et illuminare ont leur origine dans le graduel de l'Épiphanie *Omnes de Saba*.

Deux répons ont également apporté leur contribution à l'art nouveau des musiciens déchanteurs. On a vu que les deux tenors Solem et Cernere proviennent du répons *Solem iustitie* de la Nativité de la Vierge. Le répons *Stirps Iesse* a été, surtout dans le verset, aux mots *flos filius eius*, fréquemment exploité par les compositeurs de motets : tel tenor commence à flos, tel autre à eius.

Enfin l'histoire générale de la musique reçoit d'une étude sur les tenors liturgiques des motets une contribution intéressante : ces tenors sont un argument nouveau à la thèse généralement admise de l'origine parisienne du motet. Quand une mélodie de tenor appartient à l'usage général de l'Église, il n'en ressort point d'indication précise, mais il est

1. Trois pièces du jour de l'Épiphanie ont fourni également les éléments mélodiques de plusieurs tenors.

arrivé que certains tenors, qui ne figurent plus aujourd'hui dans les livres de chant, ont dû être recherchés dans les manuscrits, et c'est dans les manuscrits parisiens que nous les avons retrouvés.

Les motifs du verset alléluiatique *Iusti epulentur* paraissent avoir été très goûtés des adaptateurs grégoriens du onzième siècle aussi bien que par les maîtres primitifs de la polyphonie. Plusieurs tenors, comme Docebit, Sacerdotum, In Bethleem, sont empruntés à des adaptations faites pour l'usage liturgique sur le chant du *Iusti epulentur*. Le verset *Herodes iratus*, d'où on a tiré le tenor In Bethleem [1], a cette origine. Il était en usage à Paris depuis le second quart du onzième siècle environ pour la fête des saints Innocents. On le trouvera dans le ms. lat. 13252, fol. 82, de la Bibliothèque Nationale. Nous en dirons autant du verset *Paraclytus docebit vos* pour la fête de la Pentecôte, qui est à l'origine du tenor Docebit.

Un autre texte, employé comme verset d'alleluia pour la fête ou les jours dans l'octave de saint Jean-Baptiste, se rencontre en plusieurs manuscrits anciens : *Inter natos mulierum non surrexit maior Johanne Baptista.* Toutefois, comme il arrive pour une grande partie des textes entrés nouvellement dans la liturgie à partir du onzième siècle, nous trouvons ce verset mis sur divers chants. Tantôt il est adapté sur *Iusti epulentur*, tantôt sur *Te martyrum.* Dans les livres parisiens, dès le début du onzième siècle, le verset *Inter natos* est chanté sur la même mélodie que l'on trouve plus tard dans les livres de Saint-Gall, sur l'*In conspectu* pour la fête des saints Anges. L'original est-il *Inter natos* ou *In conspectu?* Il est difficile de le dire. Ce qui est intéressant, c'est de savoir que les tenors Johanne et Mulierum sont empruntés au chant de l'*Inter natos* usité à Paris. La mélodie sur les paroles *In conspectu* figure toujours dans les livres romains actuels ; cependant les paroles primitives ont subi des modifications, qui ont entraîné des changements dans la mélodie. Le texte authentique sera, croyons-nous, repris dans sa forme originale par l'Édition Vaticane.

Nous remarquerons enfin l'origine parisienne de la prose *Mane prima sabbati*, qui paraît dans Montpellier comme tenor de motet.

*
* *

Cette étude sur les tenors liturgiques, venant compléter un précédent travail sur les tenors en langue vulgaire empruntés au répertoire des chansons, nous montre, saisie sur le vif, la façon d'écrire le motet au temps de saint Louis. Mais nous souhaitons que l'intérêt de ces quelques recherches dépasse le domaine strictement musicologique. En effet, il y a un mot que le philologue qui édite un motet n'explique

1. Le tenor In Bethleem ne se rencontre pas dans notre manuscrit de Montpellier, mais dans le beau recueil de motets français de la bibliothèque de Bamberg, Ed. IV., 6, fol. 24 v°, qui appartient à la même époque.

jamais : c'est le timbre du tenor, et pourtant, que ce soit Cumque, Mulierum, Et super, ou n'importe quel autre, il est à peu près certain que ce mot n'a point été compris. Ainsi l'éditeur d'un texte laisse derrière lui un certain nombre de mots sans signification. C'est la revanche de la musicologie : elle crée la difficulté et apporte en même temps le moyen de la résoudre. Notre remarque n'a d'autre but que la démonstration d'une vérité qui nous est chère : l'histoire musicale doit être mise, au même titre que tant d'autres, au rang des sciences auxiliaires de la philologie, car l'œuvre des poètes que nous appelons aujourd'hui des lyriques n'a été conçue par eux-mêmes que dans l'union de la musique et de la poésie. L'étude de ces poètes et la compréhension de leur œuvre n'est donc définitive et complète que lorsque ces deux points de vue ont été envisagés.

Pierre Aubry

Le chant romain des oraisons

(ÉTUDE PRATIQUE)

Dans tous les rites liturgiques, chrétiens ou non, qui sont sortis des diverses croyances religieuses, les prières solennelles du président de l'assemblée ont toujours été favorisées d'une forme musicale, d'un récitatif aux allures spéciales. Telle est l'idée qui a contribué à doter les *orationes* d'un chant spécial.

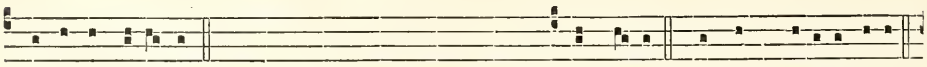
Sans faire une excursion dans les liturgies juives, dans les liturgies chrétiennes non romaines, où nous rencontrerions des faits analogues, relevons que la base de ces chants est un récit déclamé sur une note ; les divisions littéraires de la pièce, marquées dans l'écriture par les principaux signes de ponctuation, sont soulignées dans le récitatif par une inflexion vocale, réglée sur les accents du texte.

Les livres ordinaires de liturgie romaine imprimés depuis trois siècles renferment deux ou trois chants des oraisons : un ton festif, un férial, et parfois un autre ton mixte. Dans les plus anciens livres, et spécialement dans les manuscrits, nous trouvons en plus un autre ton solennel en étroite relation avec les autres récitatifs de la messe. Nous allons succinctement examiner chacun de ces tons.

*
* *

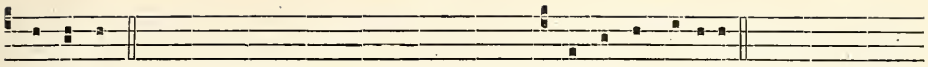
Commençons par celui dont nous trouvons les traces les plus anciennes : c'est le ton solennel *ad libitum* [1].

On peut l'employer pour toutes les oraisons de la messe, et, quand on s'en sert, on doit aussi le prendre pour les oraisons solennelles du vendredi saint, et chaque fois qu'on dit *Flectamus genua*. D'ailleurs, voici ce ton, avec les monitions qui sont susceptibles de le précéder.

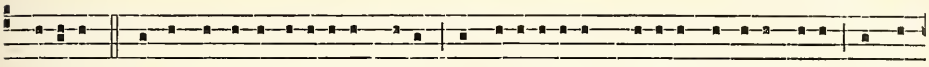


Dóminus vobíscum, *ou, si c'est un évêque qui officie* : Pax vobis. ℟ Et cum spíritu tu-o.

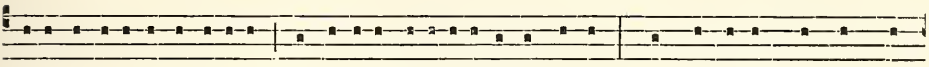
1. Je donne tous ces tons d'après les *Toni communes missae* de l'Édition Vaticane, qui seuls font loi désormais. Publiés par l'ordre du Saint-Siège, ils représentent en même temps la correction la plus pure des récitatifs romains.



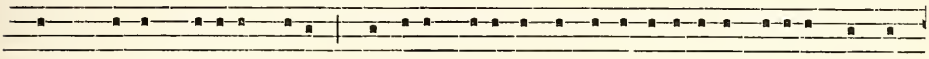
O-rémus. *A certaines cérémonies, le diacre ajoute :* Flectámus génu-a. *Et le sous-diacre :*



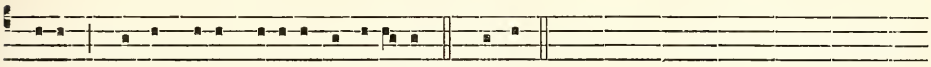
I eváte. Praesta Dómine fidé-libus tu- is : ut je-juni-órum veneránda solémni-a, et cón-



gru-a pi- e-tá-te suscípi- ant, et secúra devo-ti-óne percúrrant. Per Dóminum nostrum Je-



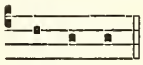
sum Christum Fí-li-um tu-um, qui tecum vivit et regnat in uni-tá-te Spíri-tus Sancti



Dé-us, per ómni-a saécula saeculó-rum. ℟ Amen.

On voit tout de suite le rapport étroit que ce thème présente avec ceux de la grande oraison de la préface et du *Pater*, où cependant la récitation est plus élevée. Donnons les règles pratiques pour le chanter. Au début de chaque phrase et de chaque incise, la voix commence la première syllabe un ton au-dessous de la note récitative, qu'elle prend dès la seconde syllabe, quelle que soit l'accentuation.

Il y a dans ce chant deux inflexions : la première, qui se fait à la fin de la première incise au semi-point (*semipunctum*) marqué par la ponctuation du *comma* (deux-points), consiste en l'abaissement d'un ton sur la syllabe qui suit le dernier accent :



tú- is.
Dó-mi-ne.

Si le mot est accentué comme *Dómine* (proparoxyton), on chante les deux dernières syllabes sur le même ton.

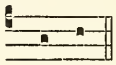
La seconde inflexion se fait à la fin de l'oraison, au *punctum principale* (le point) ; elle est encore modelée sur l'accentuation. Elle est fort simple, puisqu'elle consiste en l'abaissement d'un ton après l'avant-dernier accent (tonique ou secondaire) et son relèvement sur l'accent final :

devoti- ó- ne percúrrant.
súmpsit ex-órdi- um.
gló-riam per-du-cámur.
consolati- ó- ne gaudé- re

Là encore, il peut y avoir une note de plus pour la syllabe supplémentaire la (survenante) d'un mot proparoxyton.

La conclusion se termine toujours de la manière indiquée plus haut. Suivant qu'elle est composée d'un, de deux, de trois membres de phrase, on ne fait que la dernière inflexion (*Qui vivis et regnas in*

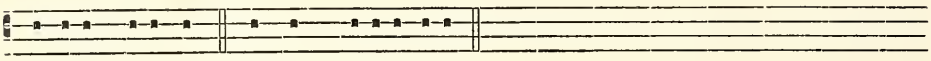
saécula saeculórum, une seule incise), ou on utilise celles de l'oraison même. *Qui vivis... Spiritus Sancti Deus*, se chante comme le point principal de l'oraison (deux membres de phrase). Si la conclusion est longue : *Per Dominum*, etc., il y a trois divisions ; on dit donc la première, *Filium tuum*, en abaissant la voix, comme au *semipunctum* de l'oraison ; la seconde, *Sancti Deus*, comme la seconde inflexion de l'oraison ; la troisième, *saécula saeculórum*, ne change jamais. Observez qu'avec ce chant le chœur doit dire *Amen* en remontant sur la note récitative :



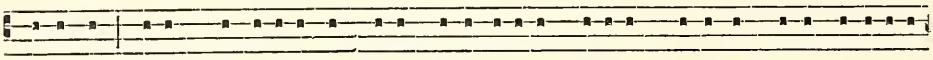
A-men.

*
* *

L'autre ton festif suit des règles analogues. C'est le plus connu. Il a deux inflexions pour les cadences : *do si la* DO *do* à la première incise ; *do si* à la seconde ; la fin est *recto tono*. La conclusion suit les mêmes cadences, mais en ordre inverse.

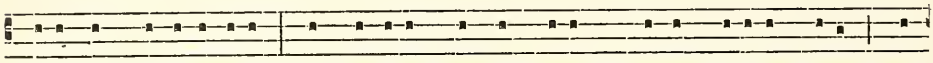


Dóminus vobíscum. ℟ Et cum spíritu tu-o.

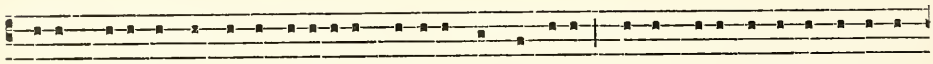


Orémus. De-us, qui hodi-érnam di-em, apostolórum tu-órum Petri et Pauli martýri-o

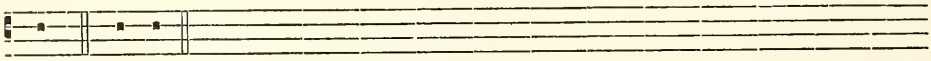
consecrásti : da Ecclé-si-ae tuae e-órum in ómnibus sequi praecéptum, per quos re-ligi-



ónis sumpsit exórdi-um. Per Dóminum nostrum Jesum Christum Fí-li-um tu-um, qui

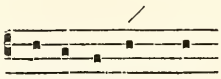


tecum vivit et regnat in uni-táte Spí-ritus sancti De-us, per ómni-a saécu-la saecu-ló-



rum. ℟ Amen.

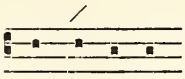
Comme pour le chant précédent, l'accent joue son rôle dans ces cadences ; c'est toujours le dernier accent sur lequel doit arriver le DO plus haut souligné :



martýrio consecrá- sti.
nostris infún- de.

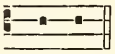
On ajoute, s'il est nécessaire, une note pour les finales proparoxytones.

A la seconde incise, l'inflexion se fait en abaissant la voix après l'accent, avec les mêmes règles :



co-gnó- vi-mus.
tribue quaé- su-mus.
fidélibus tu- is.

Comme l'oraison et la conclusion se terminent *recto tono,* le chœur répond, lui aussi, en gardant la même note :



Amen.

*
* *

Le ton férial, qui sert pour les féries et les messes des morts, si on n'emploie pas le premier que nous avons donné, est récité sur une même note, sauf la fin de l'oraison et la fin de la conclusion, où l'on abaisse la voix d'une tierce mineure :

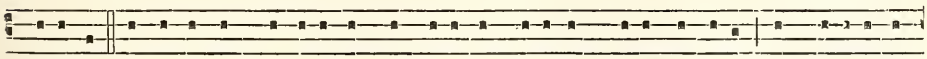
pervé- ni- ant.
habi- tá- cu- lo.
perdu- cá-mur.

On emploie aussi ce ton pour l'oraison *super populum*, que dit le célébrant aux messes du carême.

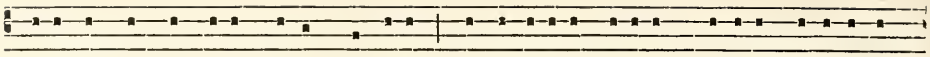
On devra remarquer que la simplicité de ce récitatif n'empêche point la déclamation large et à voix élevée de l'oraison. C'est une erreur que de réciter rapidement et presque à mi-voix l'oraison sous prétexte de ton férial.

On se sert également de ce ton, quelle que soit la solennité de la fête, pour les oraisons de l'aspersion, des litanies, des bénédictions. Cependant, pour cette dernière espèce d'oraisons, aussi bien que pour l'oraison *super populum*, on peut employer un quatrième récitatif, qui est une sorte de combinaison des précédents. L'*Amen* dit par le chœur relie la finale de l'oraison à la note récitative, comme dans le chant antique :

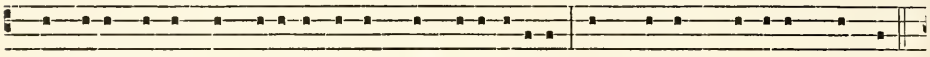
Dóminus vobíscum. ℟ Et cum spí-ritu tu-o.



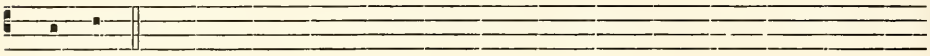
Orémus. Exáudi nos, Dómine sancte, Pater omnípo-tens, aetérne De-us : et míttere di-



gnéris sanctum Angelum tu-um de coelis ; qui custódi-at, fóve-at, pró-tegat, ví-si-tet at-

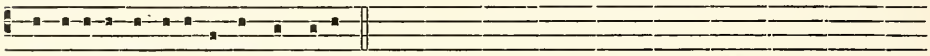


que de-féndat omnes habi-tántes in hoc habi-táculo. Per Christum Dóminum nostrum.

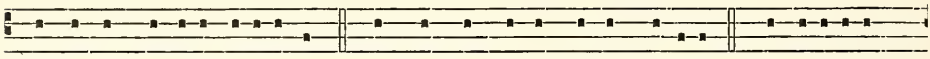


℟. A-men.

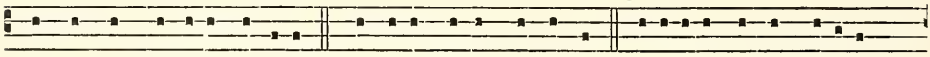
Enfin, à ces tons d'oraison, il faut joindre les motifs analogues employés pour la monition du diacre aux jours de pénitence, avant l'oraison sur le peuple incliné, et pour la bénédiction de l'évêque :



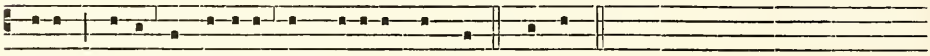
Humi-li-á-te cápi-ta vestra Dé-o.



℣ Sit nomen Dómini benedíctum. ℟ Ex hoc nunc et usque in saéculum. ℟ Adjutó-ri-um



nostrum in nómine Dómini. ℟ Qui fecit coelum et terram. Benedícat vos omnípotens



De-us: Pa-ter, et Fí-li-us, et Spíri-tus Sanctus. ℟ Amen.

Remarquez encore ici que l'*Amen* doit se moduler par un demi-ton, et non pas à l'unisson, comme on le fait ordinairement chez nous.

*
* *

Dans certains livres particuliers, on trouve encore des tons divers d'oraisons : ils sont sans valeur, et ne présentent généralement que des corruptions des tons romains authentiques.

Voilà ce qui concerne la mélodie de ces petits récitatifs ; dans un prochain article, nous en étudierons le rythme et l'interprétation.

Amédée Gastoué.

LA

Plus ancienne Méthode française de musique

Réimpression de « l'Art, Science et pratique de plaine musique » avec introduction, et appendice,

PAR MICHEL BRENET.

(*Suite*).

Elle chasse toutes cures, suade doulceur et clemence, lenist et adoulcist orgueil, et grandement vault a mitiguer les courages, fussent ilz ores [fol. lxxiij] Neronyens ou Cerberiques. Et comme dit elegantement Camus en Philostrate : le grand tibiciner comme bon medecin arrache du cueur des desolez toutes les causes de tristesse, les ioyeulx faict encore plus ioyeulx, les amateurs encore plus eschauffe. Elle faict les foretz et les undes vocalles, les arbres refleurir, et telles choses si aux poetes voulons croire. Les Pithagoriciens enseignez de coustume se souloient exciter et leurs courages et espritz aguiser a la harpe : ne sont seulement les courages flechis : mais aussi sont les maladies de nos corps a pleine sante deliurées, et par la modulation des ieux iubileux et plaisans, les playes sans les souverains curables sont endormies et cessees. Par quoy moult est a louer Xenocrate qui au chant des orgues les enragez et lymphatiques delivroit a plaine santé. Et Asclepiades aussi ne doit son blason perdre, qui aux sons des cleres buccines guerissoit les sourds et malades. Theophrastus aussi pour les courages moderer manioit harpes et rebecz. Mais trouuons nous point par escript le tant sage Thales de crethe iadis avoir curé les pestes et les bosses par le son de la harpe. Si tu ne crois aux autheurs des gentilz et philozophes bien parlans, au moins croyons aux tres grans scribes de Judee, Philo, Josephus et maintz autres. Remembre toy de ce qui est au premier liure des Roys laissé par escript, comment Saul aux chansons de David estant encore pasteur, nestoit de lennemy tourmenté quant il sonnoit sa harpe que quant il ne chantoit au- [fol. lxxviij v·] cunement. Nous conduisons ce noble sort de musique aux batailles, conflictz, tournoys, et autres ieux, qui plus l'effusion du sang humain regardent, la fureur du dieu Mars, et l'eschevellée Bellone pleine de sang et tout horreur, que de salut et santé des humains. Il nest chose qui plus anime les grans et marciaux courages, que Musique. Ce que on preuue par les Rommains, qui usoient fort de tous instrumens belliqueux en leurs exercites. Qui esse qui les chevaliers et militaires legions, et mesmement les grans cheuaulx tant excitoit aux combats et armées ? C'estoit dame Musique. Dictes hardiment que c'estoit le gros vent quon boutoit dedans les clerons et trompettes. Je laisse a descripre les triumphes de musique qui ont esté faictz aux batailles de ceulx de Crethe, des Lacédémoniens en Grece, des Italies latines, des Sibarites, des Amazones, du roy Helliettes sus les Lidois dont Herodote faict mention et plusieurs autres. Je trouve plusieurs citez des Grecz ainsi que Marcian afferme selon lordre de leur estat avoir recité à la lire leurs loix et publicques decretz. Les bestes brutes sont aussi par les doulx accordz adoulcies, comme les cerfs qui au son des fleustes

sont prins. Les oyseaulx et Daulphins de mer attraictz. Plusieurs aucteurs ont esté qui au son de la harpe leurs mettres composoient. Et par rhimes et poix ont leurs beaulx escriptz annexez. Ce que n'ont seullement les Grecz et les Latins [fol. lxxviiij] voulu parfaire. Mais les Hebrieux aussi. Veulx-tu veoir grant suavité et sentir doulce melodie, lis le psaultier davitique : car autre chose n'est plus doulce, par ce noble roy et lirique peulx aduiser en sa harpe descendre tellement que plus diuin que mortel tu le peulx iuger et escripre. Cela appert au livre des Thalmistes [1], si verité est en cela trouvée, qui disent que quant David se couchoit au soir, il mettoit aupres de luy sa harpe pendant a ung croc pres de la fenestre, sperant et attendant le matin pour acheuer les pseaulmes commencez, affin que quant le vent sentiroit frapper sur ses cordes, il congneust l'aspiration du sainct esperit et la descente de son armonye, qui luy fauorisoit en tout la composition de son psaultier. Voit-on chose mieulx acourir en doulceur et parfaicte resonance que les escriptz de Pindarus prince des liriques et les œuvres Dhorace ? Quest il plus beau que le cantique Desaye [2] ? Quelles plus graues choses que les cantiques Salomon ? Mais quest plus parfaict que Job, duquel sont les mettres, examettres, et pentamettres comme tesmoingnent les Hebrieux auoir esté par ledit Job composez et tissus. Mais a raison qu'on pourroit dire que les liures que tant ie loue ne sont proprement de musique, mais cheminent en leur verboys soubz poetique fiction : Je responds quant a cela que tant est l'affinité des musiciens auec les poetes, que souuent on prent les ungs pour les autres. A ce propos, dit Isidore [fol. lxxviiij v°] dedans ses Ethimologies, que tout ce que nous parlons ou en quoy nous sommes esmeuz par le poulsement de nos venes, est associé aux vertus d'armonye par les rythmes et mesures de ladicte science. Dauantage pour mieulx entendre trois parties sont de musique : C'est assavoir metrique, qui est celle qui procede par vers. Rithmique qui va et court par mesure de descente congruite, et armonique, qui iuge les sons agutz ou graues. Je laisse a descripre les chantz Doriques et Phrigiens, et ceulx de Xenophon, et les vers Spondees de Pithagoras. On trouve par escript choses miraculeuses qui ont esté faictes par ceste noble science, comme du roy Amphion qui au son de sa harpe faisoit venir ses troupeaulx dedans leurs tectz a l'heure du soir. Si bien harpoit que a la doulceur de ses chansons les pierres et les marbres sailloient de leurs rochiers et montoient en la place des murs qu'il vouloit bastir et dresser, et deulx mesme sans aucune œuvre dhomme se ioignoient en leurs propres places, tellement que sa cité de Thebes la grant ou il y a cent portes, ses chasteaulx et carneaulx, dongeons et forteresses furent a point basties.

Le subtil Orpheus tant bien sonna et rendit melodie, que luy descendant des enfers lors ramena Erudice sa femme : car il endormit au ioyeulx son de son instrument tous les tourmens du dieu Ditis. Il feist aussi deux montaignes danser, Ismarus et Rhodope, qui le suiuirent pour ses sons ouyr. Je laisse les grandes merueilles de musique, que Virgille maron descript, et maintz autres poetes de- [fol. lxxv] dans leurs Bucoliques, comme de Titirus, Coridon, Jollas et tous aultres, qui si doulcement resonnoient, que leurs parcz et troupeaulx oublioient leurs pastures, et tant estoient saoullez de sons de musettes, cornetz et telz instrumens que cestoit merveille. Dois ie laisser Arion en silence, qui a force de bien sonner et citharizer en sa lire deceut les pirates de mer qui le vouloient tuer, et en montant sus le dos dung daulphin fut sauvé dedans l'eaue. Car le royal poisson qui ayme la musique s'estoit approché pour escouter ses chantz. Pas ne se fault esmerueiller si la musique voyons de grant proffit et commodité aux hommes, puisque aux choses qui sont brutes et insensibles tant a prouffité qu'on l'estime comme quelque diuinité. Toutes sciences fauldront enfin, mais musique iamais ne fauldra : veu et considéré que apres le iugement et que les heureux seront en paradis, des autres sept ars liberaulx nous n'aurons point affaire : mais de musique tousiours seruira l'usage sans cesser de chanter. Car proprement l'office des heureux est

1. Lisez « Talmudistes ».
2. D'Isaïe.

louer Dieu infiniement en beaulx chantz et cantiques : et aussi cest art a esté premierement par les benoistz et devotz anges, qui dés leur creation et confirmation en grace tousiours ont loué Dieu, et sans fin ne cessent de chanter sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus sabaoth. Pithagoras estime musique non estre point des hommes inuentée : mais de celluy qui crea le monde, lequel feit une doulceur et armonye en creant les orbes par interualles et motions celestes ; de laquelle chose la [fol. lxxv v°] musique des hommes emanoit et descendoit. A laquelle sentence les poetes monstrerent la celeste musique soubz une couuerture de fables, quant ilz firent neuf muses, desquelles ils voulurent que ce fut une consonance. La premiere nommerent Uranie. La seconde Polymnie qui chante comme ils dient au globe de Saturne. La tierce qui a l'espece de Jovis se deduict et est Euterpe nommee : puis Eratho en son ordre se tient au manoir de Mars, Melpomene au soleil, et Thersicore au logis de Venus, Calliope a celuy de Mercure, Clio à la lune : mais Thalie se tient en la terre se iouant et prenant soulas et deduictz entre les herbes et les fleuues. Clio trouua les histoires et la description des faictz et gestes de toutes choses. Melpomene inuenta la description des tragedies. Thallia inuenta le stille des poetes comiques. Eutherpe trouua la maniere des doulces poesies : comme cantiques, chansons et liriques. Tharsicore fut inventeresse du ieu de la harpe. Eratho portant les plectres et touches de musique trouua l'art de danser. Calyope trouua les metres heroiques. Uranya fut inuenteresse des mouuemens du ciel et de l'astrologie. Et Polynnia fit la maniere de signer toutes choses de la main. Selon leur opinion, Appollo est leur conducteur et moderateur. Car c'est le duc et quasi le prince des orbes : parquoy il est appellé d'aucuns poetes pourcequ'il est affecteur et amoderateur des autres lumieres : la pensee du monde semblablement le cueur du ciel.

Sainct Augustin dit ou livre de la Cité de Dieu [fol. lxxvj] que Tubal fut le premier inuenteur de faire le psaltarion et la harpe. La saincte escripture en Genese l'appelle le pere des chantans. Josephus dit que icelluy Tubal qu'il nomme Jabel fut le premier qui inuenta a iouer des orgues, qu'il apprint par les sons, et proportions des marteaulx et forgemens que faisoit Tubalcain son frere. Si comme le dit le maistre en histoires. Ledit Josephus dit que ledit Tubal, affin que ceste noble science de musique ne fust oubliee ou delaissee : laquelle il sembloit qu'il eust trouuee, ou qu'elle ne fust perdue avant qu'elle vint a congnoissance : comme il eust ouy dire a Adam que toutes choses devoient estre peries par feu et par eaue. Il feit faire deux colonnes, l'une de pierre et l'autre de tuilleaux, esquelles il escripuit toute icelle science, affin que celle de tuilleaux demeurast s'il venoit deluge de feu. Et s'il venoit deluge d'eaue, que celle de pierre y resistat[1]. Et dit Josephus qu'il y en a encore en Syrie une. C'est assauoir celle de pierre. Il est trouvé au liure qui s'appelle de la vie de Adam que deux tables furent faites par pareilles formes. C'est assauoir l'une de terre d'argille et l'autre de pierre contre les deux deluges. C'est assauoir celle d'argille contre le deluge de feu, et celle de pierre contre le deluge de eaue. Et fut escript par Seth la vie de Adam et de Eue, et de ses predecesseurs, du commandement de Eue, sa mere. Et quant ledit Seth eut faict et escript ses tables, il les meist en l'oratoire [fol. lxxvj v°] de Adam son pere, ou il auoit accoustume adorer et prier nostre seigneur. Et furent mises ces tables en l'arche ou temps du deluge. Et apres le deluge furent veues par plusieurs gens : mais nul ne sçauoit lyre ce qu'estoit dedans. Or aduint que Salomon qui estoit très sage homme trouua ces tables, et fut moult dolent de ce que nul ne les scauoit lyre. Si se mist en oraisons et pria nostre seigneur qui luy voulsist enseigner que c'estoit. Auquel il s'apparut ung des anges de nostre seigneur, et luy dit telles parolles. Je suis dist il celluy qui tenoye et menoye la main de Seth quant il escripuoit du fer en ces tables. Et parce tu pourras scauoir l'escripture, a ce que tu congnoisses et entendes ou sont toutes ces pierres et ou estoit l'oratoire là où Adam et Eue faisoient leurs prieres a nostre seigneur, et ou il convenoit edifier la maison d'oraison,

1. Voyez Appendice, note 2.

cest a dire la maison de Dieu. Et lors Salomon les mist au temple, et appella ces lettres Athileas, cest a dire ecrites sans labeur des doidz de mains, et furent mises au temple a grant reuerence. Et en ces tables entre les autres choses estoit escript ce que Enoch prophetiza de Dieu en ceste maniere. Voicy dit-il que nostre Seigneur viendra en ses sainctz faire iugement de toutes les œuvres que pecheurs et mauluais murmureurs ont parlé de luy, la bouche desquelz a parlé orgueil et vanité. Cest Enoch fut tres preudhomme et ensuyvit la voye de nostre seigneur et de ceste prophetie et de ces parolles faict mention sainct Jude en son epistre. Retournons en nostre matiere. [fol. lxxvij] Musique donc a cause de sa perpetuité et constance sur toutes choses moult est a priser. Nous l'approuuons en ce que toutes choses grandes tousiours ont esté faictes par la doulceur de melodie. Quant on veult crier une paix et la publier, on la sonne dedans les instrumens. Et Jesuschrist ia ney sur terre, fut la paix par les anges melodieusement chantans noncée, quant il monta aussi ez cieulx menant auec luy les sainctz peres, son ascension fut en grande iubilation comme chante leglise, disant que Dieu monta en iubilation, et le seigneur en la voix de trompettes. On a oy souuent chanter les anges quant aucuns sainctz ont esté decedez, et ont esté leurs espritz portez la hault en grande melodie, comme l'on lit de sainct Martin de Tours et plusieurs autres martyrs et confesseurs. Donnons doncques quelque beau ris a nostre grant mere musique, vous musiciens mesmement et entonnez ses laudes et louenges, celebrez son estat immortel la beatifiant en gloire : car par elle estes exaltez iusques sur les pennes des ventz.

L'on ne voit gueres maintenant de musiciens aller sur cheuaulx ou sur mules. Et cest a raison que telle monture nest digne de les soultenir : mais si aucuns vont maintenant a pied, ung temps viendra qu'ilz seront montez sur les nues et posez auec le consort des anges desquelz ilz sont participans en gloire.

(*A suivre.*)

NOTRE RÉPERTOIRE — NOTRE SUPPLÉMENT

L'*Ego sum resurrectio et vita*, écrit à trois voix mixtes, soprano, ténor, basse, par Roland de Lassus, est publié dans la *Troisième année* de l'*Anthologie* des anciens maîtres, qui vient de paraître à notre bureau d'édition (n° 107).

Cette œuvre d'un des « princes de la musique » du XVIe siècle est composée sur les belles paroles que l'évangile de saint Jean met sur les lèvres du Christ, et que l'Église répète dans l'office des morts en antienne : *Ego sum resurrectio et vita, qui credit in me, etiamsi mortuus fuerit, vivet ; et omnis qui vivit et credit in me, non morietur in aeternum.* Très expressive, cette antienne est d'une moyenne difficulté d'exécution.

On prendra soin à la cadence très nette que le compositeur a mise à la fin de la première phrase, mesure 22. Elle devra être préparée par un léger ralenti, et nous tiendrons volontiers un court point d'orgue sur le *la*, que donnent le soprano et le ténor à la dernière syllabe du mot *vita*. Sur la rentrée des basses à *qui credit*, on reprend le mouvement primitif. Dans la dernière partie, *non morietur* est exposé au soprano sur un motif très caractéristique ; on aura soin de bien le faire ressortir, de le mettre « en dehors » chaque fois qu'il revient aux autres parties.

Cette antienne forme une très belle méditation musicale sur les paroles divines. Une grande rectitude d'exécution et une grande douceur sont nécessaires pour bien lui donner l'expression voulue.

HENRY NOËL.

BIBLIOGRAPHIE BYZANTINE

R. P. J.-B. Rebours : **Traité de psaltique : théorie et pratique du chant dans l'Église grecque** (*Bibliothèque musicologique*, t. II) ; in-4° de xvi - 290 pages : 12 fr. Paris, Picard, 82, rue Bonaparte ; Leipzig, Otto Harrassovitz, 14, Querstrasse.

R. P. J. Thibault : **Origine byzantine de la notation neumatique de l'Église latine** (*Bibliothèque musicologique*, t. III) ; in-4° de viii-108 pages et 28 planches phototypiques : 12 fr. Paris, Picard, 82, rue Bonaparte.

La « Bibliothèque musicologique », dont notre ami et confrère M. Pierre Aubry a entrepris la publication, se poursuit par deux ouvrages, de genres tout différents, bien qu'ils se rattachent à la même civilisation musicale : celle des Églises grecques.

Le tome II, dû au P. Rebours, professeur au séminaire grec-melchite de Jérusalem, dirigé par les Pères Blancs (missionnaires d'Afrique), est consacré à la « psaltique », qui est la mélodie ecclésiastique grecque ; c'est un ouvrage d'une valeur très grande, mais surtout actuelle. Dans le tome III, au contraire, le P. Thibaut, des Augustins de l'Assomption, envisage un côté tout à fait archéologique du même chant, et dans quelques-uns de ses rapports avec la notation d'Occident. Ce chant byzantin des Églises grecques et orientales, malgré les travaux estimables publiés depuis plusieurs années, est encore ignoré de la masse des musicologues occidentaux, ce qui n'est point étonnant. La pratique de cet art ne les oblige pas à l'étudier ; il appartient à une mentalité toute spéciale, et son accès est difficile. Peu nombreux ceux qui ont pénétré ses arcanes.

Aussi, des ouvrages comme ceux que je viens annoncer sont-ils, à ce point de vue et à d'autres, tout à fait excellents pour faciliter parmi nous la compréhension d'un art qui demeure fermé à nos musiciens, et peu familier à nos critiques.

Je louerai très vivement l'ouvrage du P. Rebours. Celui-ci, déjà bien connu par de très bons travaux publiés en diverses revues françaises et étrangères, possède parfaitement la pratique du chant grec, qu'il professe journellement aux jeunes Syro-Grecs de Jérusalem, et dans un milieu où la documentation est facile sur tous les points, soit par l'exécution, soit par la comparaison avec ce qui se fait dans les autres communautés d'Orient, soit par l'étude des anciens manuscrits de ce chant, où le P. Rebours excelle. Aussi, son traité est-il pratique, complet et d'une lecture facile.

Il est divisé en quatre parties. Dans la première, on étudie les notes, les martyries ou clefs, la mesure et les autres premiers éléments du solfège byzantin. Une seconde partie initie aux curieuses divisions de la gamme chez les Grecs et Syriens modernes, avec ses intervalles chromatiques et enharmoniques d'un effet si pittoresque ; cette partie est complétée par l'étude des *phthorai*, de l'*ison*, etc. La troisième partie est consacrée à l'étude des huit tons, dont la nomenclature est si embrouillée, et où toutes les musiques d'Orient ont apporté leurs sédiments respectifs ; aux genres *hirmologique*, *stichirarique* et *papadique*, par quoi les Byzantins désignent les chants simples, ornés et vocalisés.

La dernière partie est un répertoire courant des chants les plus communs des offices grecs, et trois appendices parlent de la *musique arabe*, de la *musique liturgique russe*, des tons et des modes. C'est ce dernier appendice qui est, à mon avis, la

partie faible de l'ouvrage, l'auteur ayant commis plusieurs confusions entre les *tons* et les *modes*, sujets d'ailleurs de confusions semblables chez bien d'autres auteurs, même anciens.

Mais, en dehors de ces quelques taches fort légères, l'ouvrage sera du plus haut intérêt pour les personnes qui, sans approfondir la pratique du chant grec, voudraient avoir sous la main d'authentiques transcriptions de ses mélodies. En effet, le P. Rebours a multiplié les exemples, les donnant successivement en notation byzantine et en notation européenne, avec toutes les indications les plus claires sur leur genre d'exécution. (Toutefois, à l'usage des personnes peu versées en grec, l'auteur aurait pu indiquer par le signe des accents musicaux ceux qui sont appelés par le texte ; il est vrai que ce traité est surtout destiné aux praticiens d'Orient.)

Le livre du P. Rebours contient ainsi transcrites environ quatre-vingts mélodies grecques, une quinzaine de mélodies liturgiques arabes [1] et les formules polyphoniques des huit tons psalmodiques du rit slavon usité chez les Russes.

C'est dire la grande et remarquable documentation qu'on pourra trouver dans ce traité. Son intérêt n'est pas seulement oriental, il est encore occidental par les rapprochements qui s'imposent à chaque instant entre les divisions de la gamme byzantine et les anciens tons grégoriens, entre le rythme aussi de ces deux espèces de chants. En particulier, tout musicologue de bonne foi qu'avaient pu ébranler des théories fameuses sur le *chronos* ou mesure des mélodies de l'Église grecque, sera bien forcé de se rendre ici à l'évidence et de reconnaître que la liberté rythmique est à la base de la forme et de l'interprétation du chant grec comme du chant latin. On fera seulement une réserve sur les subdivisions du temps premier que renferment les mélodies transcrites par le P. Rebours : ou elles appartiennent à des chants relativement modernes, ou elles représentent des ornements vocaux qui varient d'église à église, d'époque à époque, comme l'auteur, d'ailleurs, nous en avertit.

On retrouvera dans ce livre plusieurs des mélodies déjà transcrites dans la *Tribune* il y a une dizaine d'années, soit par le P. Thibaut, soit par moi-même : ces diverses transcriptions pourront être comparées avec celles que je signale aujourd'hui.

Le livre du P. Thibaut pourrait bien avoir comme sous-titre : *Une nouvelle théorie sur l'origine des neumes.* C'est un problème sur lequel on a beaucoup discuté : tandis que les premiers qui s'occupèrent du sujet cherchaient au hasard de leur imagination d'où pouvaient venir les neumes, il est prouvé et admis, depuis les travaux de De Coussemaker et la découverte du fameux texte : *Ex accentibus toni oritur neuma*, que ces notes usuelles du moyen âge tirent leur origine des signes d'accentuation et de ponctuation diversement modifiés. Plusieurs anciens textes, du IIIe au VIe siècle, nous montrent que l'on voyait bien alors le rapport musical qu'offraient entre eux les accents [2] : peut-être, probablement même, faut-il à notre avis faire remonter jusque-là l'origine des neumes. Mais, du stade primitif de l'accent aigu, *virga*, indiquant un son élevé, *gravis*, indiquant un son grave, *flexa* (circonflexe), marquant leurs combinaisons, auxquels il faut joindre le *punctum* (point) et l'*apostropha*, de ce stade jusqu'aux neumes tels que nous les connaissons, faut-il admettre des intermédiaires ? et, dans ce cas, quels intermédiaires ?

Le P. Johannès Thibaut, un de nos confrères, bien connu des lecteurs de cette revue, a entrepris de répondre à cette double interrogation.

Dans ses travaux sur la musique byzantine, le P. Thibaut, comme tous ceux qui ont étudié cet art encore peu connu, a été frappé de l'étroite ressemblance graphique que présentent entre elles les notations latine et grecque du moyen âge. D'où cette

1. Je signale aux lecteurs la curieuse disposition typographique du texte musical des chants arabes. On sait que la langue arabe, comme les autres sémitiques, s'écrit de droite à gauche, à l'inverse des nôtres. La musique suit le même ordre : la clef et l'armature étant placées à droite, il faut donc partir de là pour lire la mélodie.

2. Qu'on me permette de renvoyer ici à mes *Origines du chant romain*, t. I de la même collection.

ressemblance ? Pour l'auteur, la question est résolue par l'énoncé « franc et loyal » de cette thèse, qu'il s'est essayé à soutenir au cours de son récent ouvrage : « La notation neumatique de l'Église latine, comme celle de toutes les confessions chrétiennes primitives, tire indirectement son origine de la séméiographie ekphonétique des Byzantins ; elle n'est en soi qu'une simple modification de la notation constantinopolitaine, et, selon toute vraisemblance, on doit assigner le milieu du VIIIe siècle comme époque probable de son introduction en Occident. »

Mentionnons ici, pour ceux de nos lecteurs qui ne sont pas familiarisés avec ces notations, que les signes *ekphonétiques* sont placés tantôt au-dessus, tantôt au-dessous du texte, ou bien encore dans ce texte même, à la façon des *tamim* juifs, indiquant moins un chant précis que des formules conventionnelles et sujettes à variations.

La notation nommée par le P. Thibaut *constantinopolitaine*, dont les plus anciens manuscrits remontent à peine au Xe siècle et ne dépassent guère la fin du XIIe,— nous en avons une dizaine à Paris, — l'*hagiopolite* ou hiérosolomytaine qui est une transformation directe et une complication de la précédente, celle enfin des *maïstores* et surtout du maître Koukouzélès, qui est représentée par de nouvelles additions à l'hagiopolite, donnèrent naissance, après de nouvelles modifications, à la notation byzantine moderne. Ces notations sont diastématiques, c'est-à-dire que chaque signe simple exprime un intervalle donné. On ignore à quelle époque remonte l'hagiopolite, le plus ancien traité qui nous en soit parvenu étant à peine du XIIIe siècle, et renfermant plusieurs signes attribués par ailleurs à Koukouzélès. C'est aussi l'âge de la plupart des manuscrits qui contiennent ces notations.

De plus, il y a au moins deux, sinon trois espèces de notes ekphonétiques byzantines : le manuscrit grec 9 de la Nationale, du Ve siècle, n'a pas précisément les mêmes accents que les manuscrits du VIIe siècle et des suivants ; à la fin du VIIIe siècle, apparaissent de nouveaux signes, tels que la *synemba ;* le dépouillement des manuscrits, — évangéliaires, épistolaires, lectionnaires, — répond aux questions soulevées par l'auteur sur le signe de l'*hypocrisis*, sur le *kylisma* et la *paraklitike*, etc.

Non seulement il y a eu dans les accents ekphonétiques des variétés d'écriture, mais la notation constantinopolitaine, que le P. Thibaut considère comme fort ancienne, n'est elle-même qu'un stade développé de séméiographies plus archaïques. Autrement, les Slaves, qui reçurent le chant de Byzance vers le Xe siècle, auraient, au moins dans leurs plus anciens manuscrits, employé purement et simplement la constantinopolitaine, alors qu'ils en emploient une plus ancienne encore. Enfin, cette notation même a été précédée encore d'une autre extrêmement curieuse, que j'ai nommée *paléo-byzantine*, et que j'ai pour la première fois signalée. C'est en France, à la bibliothèque de Chartres, que ce spécimen est conservé.

Dans ces conditions, je ne vois pas du tout comment l'antique notation usuelle romaine importée en Gaule dans la seconde moitié du VIIIe siècle, notation qui n'exprime pas les intervalles, mais seulement la hauteur ou la gravité relative des voix, pourrait avoir été tirée de la constantinopolitaine.

En réalité, la principale base de la thèse du P. Thibaut, ce sont les noms grecs, ou tirés du grec, portés par certains neumes, ainsi que leurs rapports graphiques. Mais, ces noms n'ont été usités qu'à partir du XIe ou du XIIe siècle ! Dans les stades anciens de la notation ecclésiastique latine, le terme même de *neume* est inconnu : on dit, *les notes usuelles,* et on les désigne partout par les noms latins des accents dont on les forme : *virga*, *gravis*, *circumflexa,* auxquels on joint le *punctum* et l'*apostropha.*

Quant aux termes curieux que le P. Thibaut s'attache à expliquer, et commente d'une façon très intéressante, en en recherchant l'étymologie, pp. 85 à 89, ils n'appartiennent pas à l'enseignement habituel du chant latin, mais à celui d'une école ou même d'un seul maître qui nous est demeuré inconnu, et n'a laissé aucune trace dans l'histoire ni dans l'art.

La dissertation du P. Thibaut, qui contient une grande somme de connaissances,

apprendra beaucoup aux personnes peu familiarisées avec les questions, si neuves encore, de musicologie byzantine. On doit remercier l'auteur des nombreux textes qu'il donne, extraits d'anciens traités de cette musique, et qui précisent le sens et la valeur des caractères traditionnels. Je signalerai plus spécialement, pour l'histoire même de la musique générale, un intéressant texte antiochien (p. 33, n. 2), qu permet de faire remonter au début du VIe siècle l'usage des huit tons ecclésiastiques c'est là un document précieux pour l'histoire de la musique : il confirme les constatations faites ailleurs sur le chant romain.

Je voudrais pouvoir louer de même façon tout le travail, mais sur plusieurs points l'auteur a par trop accordé à l'hypothèse, ou affirmé sans donner de preuves. Sur quoi repose, par exemple, ce qu'il dit de l'abbaye et des moines de Saint-Gall, pages 70, 82 et 91 ? Il serait fâcheux qu'on s'égarât sur ces affirmations toutes gratuites : ce sont des taches malheureuses dans ce livre.

Il est assez difficile, je le sais par expérience, d'arriver à une parfaite correction typographique dans des travaux de ce genre, mais vraiment on doit déplorer qu'il soit resté autant de fautes, surtout dans les noms propres. Certaines sont faciles à corriger, mais il faut relever ici : *Paris* au lieu de *Boris*, p. 104. P. 105, planche XXIV, lire XVIe siècle au lieu de XIe. Les tableaux de notation renferment également, surtout pp. 95 et 96, de nombreuses fautes de gravure, qu'il faudra rectifier par les autres tableaux de même genre publiés en divers ouvrages, comme ceux que dom Pothier a donnés dans ses *Mélodies grégoriennes* ou dans le premier tome de la *Paléographie musicale*. Ces petites imperfections seront corrigées dans une prochaine revision.

***

En résumé, nous avons dans le traité de psaltique du P. Rebours et la thèse du P. Thibault deux ouvrages de haute vulgarisation du chant byzantin pour les amateurs occidentaux. Ce sont là des travaux qui font grand honneur à ces savants religieux, et par eux, à la musicologie française.

AMÉDÉE GASTOUÉ.

Le Gérant : ROLLAND.

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

En dépôt au Bureau d'Édition :

CHANSONS ANCIENNES

Éditions populaires à l'usage des Sociétés Chorales et des Amateurs, en notation moderne

Chansonnier du XVIe siècle. Chansons à 4 voix. Édition populaire en notation moderne avec clefs usuelles, nuances et indications d'exécution par Charles Bordes. Préface de M. André Hallays. 5 »

I **Pierre Certon.** J'espère et crains, je me tais et supplie.
II **Claudin de Sermisy.** Hau, hau le boys
III — Puis qu'en amour a si grand passe-temps.
IV **Guillaume Costeley.** Mignonne, allons voir si la rose.
V — Puisque ce beau mois.
VI — Si c'est un grief tourment.
VII — Allons gay, gay, Bergères (Noël en forme de rondeau).
VIII **Gascongne.** Je ne saurais chanter ni rire.
IX **Clément Jannequin.** Au joly jeu du pousse-avant.
X — Ce moys de may ma verte cotte vestiray.
XI — Petit Nymphe folastre.
XII **Roland de Lassus.** Bonjour mon cœur, bonjour ma douce vie.
XIII — Ce faux amour d'arc et de flèches s'arme.
XIV — Fuyons tous d'amour le jeu.
XV — La nuit froide et sombre.
XVI — Las! voulez-vous qu'une personne chante.
XVII — L'heureux amour qui eslève et honore.
XVIII — Or sus, filles, que l'on me donne.
XIX — Quand mon mari vient de dehors.
XX — Si le long temps à moi trop rigoureux.
XXI — Si vous n'estes en bon point.
XXII — Soyons joyeux sur la plaisante verdure.
XXIII — Un jour vis un foulon qui foulait.
XXIV — Sauter, danser, faire des tours.
XXV **Claude le Jeune.** Voicy du gai printemps.

Les parties vocales des chansons ci-dessus se vendent pour chaque chanson séparée au prix de **0 05** la page (par 10 exemplaires au moins de la même chanson).

Clément Jannequin. Trois fantaisies vocales à 4 voix (XVIe siècle). Édition populaire revue et annotée par Ch. Bordes. . . . . 3 »

I. La bataille de Marignan.
II. Le chant des oiseaux.
III. Les cris de Paris.

Chacune des fantaisies est vendue séparément **0 75** par 10 exemplaires au moins.

Achetez de préférence

LE

Chocolat N.-D. du Travail

IL COUTE :

	le 1/2 kilog.		
Qualité ordinaire.....	**1.50**	La boîte de 100 tablettes.....	**3.75**
— supérieure.....	**1.80**	Chocolat surfin, le 1/2 kilog....	**2.40**

IL SE VEND AU PROFIT DE LA S. P. P.

Société paroissiale de Plaisance, établie pour l'entretien du Culte et du Clergé

ADRESSER LES COMMANDES :

CHOCOLATERIE N.-D. DU TRAVAIL, *32, rue Guilleminot, PARIS (XIVe)*

CONDITIONS D'ENVOI

LIVRAISON A DOMICILE DANS TOUT PARIS

En province, tous nos envois sont faits franco en gare par colis de 2 kilos 500, 4 kilos 500 et 9 kilos. Si la commande n'est pas accompagnée d'un mandat, les frais de remboursement (0.60) sont à la charge du client.

Maison A. ROUART (Éditeur de musique)

18, Boulevard de Strasbourg. **PARIS**

Vient de paraître :

Anthologie générale des CHANSONS DE FRANCE

CHANSONS DE TROUBADOURS

Publiées sous la direction de **M. Pierre AUBRY**

Harmonisées par **M. René de Castéra**

Le recueil, 4 francs

(Envoi franco du Catalogue des Chansons de France)

ABONNEMENT MUSICAL

B. ROUDANEZ

PARIS (VIe) — 9, rue de Médicis, 9 — PARIS (VIe)

GRAND ABONNEMENT		PETIT ABONNEMENT	
Un an. . . **30** fr. — Six mois. . **18** fr.		Un an. . . **20** fr. — Six mois. . **12** fr.	
Trois mois.. **12** fr. — Un mois. . **5** fr.		Trois mois . **8** fr. — Un mois. . **4** fr.	
Donnant droit à 8 morceaux échangeables à volonté		Donnant droit à 3 morceaux échangeables à volonté	

SONT DONNÉS A L'ABONNEMENT

Partitions — Recueils — Morceaux séparés — Musique de Chant — Piano seul
Piano à 4 mains — Musique à deux pianos — Musique instrumentale

---

L.-J. BITON, Libraire-Editeur

à SAINT-LAURENT-SUR-SÈVRE (Vendée)

MUSIQUE RELIGIEUSE Française et Etrangère

Conforme au ***" MOTU PROPRIO "***

Éditions Vaticanes — Œuvres de A. Lhoumeau et du R. Dom Pothier

ENVOI FRANCO DU CATALOGUE GÉNÉRAL

Maisons de Famille de la Schola Cantorum

CRÉÉES EN 1900

1° Pour Jeunes Gens, 269, rue Saint-Jacques. — 2° Pour Jeunes Filles, 18, rue de l'Abbé de l'Épée.

ORGANISATION

1° Pour être admis, les pensionnaires non majeurs doivent être présentés par leur famille ou par un correspondant. — 2° La pension se paie au mois et d'avance.

CONDITIONS

Prix de 6 à 9 francs par jour, de 130 à 180 francs par mois.

Chambres seules, de 2 a 3 francs par jour, de 30 à 60 francs par mois. (Service en plus, 3 francs.)

Repas : Petit Déjeuner : 0 fr. 50 — Déjeuner, 2 francs — Dîner, 2 fr. 50.

Pour tous renseignements s'adresser à Mme Fabre-Soulié, 269, rue Saint-Jacques

OCT 7 1907
B.P.L.

La Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

TREIZIÈME ANNÉE — 1907

N° 9

SEPTEMBRE

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS

Bureau d'Édition de la Schola Cantorum

Vient de paraître

ANTHOLOGIE

DES

Maîtres Religieux Primitifs

DES XVe, XVIe ET XVIIe SIÈCLES

Répertoire des Chanteurs de Saint-Gervais

Edition populaire à l'usage des maîtrises et des amateurs en notation moderne avec clefs usuelles, nuances, indications d'exécution et réduction des voix au clavier

Par **Charles BORDES**

Directeur-fondateur des Chanteurs de Saint-Gervais et de la Schola Cantorum

TROISIÈME ANNÉE

Comprenant : 1 volume de Motets — 1 volume de Messes

En souscription, Prix *net*. . . . . **20** francs

Les 1re et 2e années, Prix *net*. . . . . **30** francs

(*Par faveur spéciale, il sera fait, aux souscripteurs de la troisième année qui désireraient se procurer les première et deuxième, une remise de 20 0/0 sur le prix net de ces dernières.*)

En dépôt au " BUREAU D'EDITION "

F. Darcieux. — Dix Noëls Bressans, *net*. . . . . **4** fr.

P. Ladmirault. — Chansons de Bretagne et de Vendée. 2 Recueils (chaque), *net*. . . . . **3** fr.

P. Ladmirault. — Vieux Cantiques Bretons, *net*. . . **3** fr.

M. Philipp. — Six Chansons populaires Nivernaises (harmonisées à 4 voix). **3** fr.

Ch. Bordes. — Trois Chansons du XVe siècle (à 3 voix), *net*. . . . . **2** fr. **50**

J. Puig y Alsubide. — 12 Noëls populaires des Pyrénées, *net*. . . . . **3** fr.

Treizième Année | N° 9 | Septembre 1907

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

BUREAUX : *269, rue Saint-Jacques, PARIS* (*V*e).

ABONNEMENTS :

Membres souscripteurs de la Société « Les Amis de la Schola » et Élèves de l'École. **6** fr.
Abonnement complet donnant droit aux suppléments. . . . . **10** fr.
Pour l'Étranger (Union postale), ajouter **1** fr.

SOMMAIRE

La notation aquitaine d'après les mss. d'Albi. . . . . . J. Lapeyre.
Nouvelles de la musique d'église.
La plus ancienne méthode française de musique (fin). . . . Michel Brenet.
Notre supplément : Benedictus et Agnus de la messe « Sine nomine » *de Palestrina.* . . . . . H. Noël.
Bibliographie et revue des revues. . . . . . M. Brenet. les Secrétaires.

LA NOTATION AQUITAINE

ET

Les Origines de la Notation Musicale

D'après les anciens manuscrits d'Albi

PAR

J. LAPEYRE, professeur agrégé au lycée d'Albi
(† 1902)

Avec notes de A. GUITTARD

AVANT-PROPOS

Le congrès des sociétés savantes tenu en 1902 à la Sorbonne avait posé à ses adhérents diverses questions. On pouvait y voir en particulier la suivante : « Donner des renseignements sur les **livres liturgiques** (*bréviaires, diurnaux, missels, antiphonaires, manuels, processionnaux*, etc.) imprimés avant le XVIIe siècle, à l'usage d'un diocèse, d'une église ou d'un ordre religieux. »

Des rapports furent présentés par : M. l'abbé A. Degert, de la Société de Borda, M. le chanoine E. Morel, de la Société historique de Compiègne, M. l'abbé M. Lan-

glois, de la Société archéologique d'Eure-et-Loir, enfin M. Jean Lapeyre, professeur au lycée d'Albi. Ce dernier fut particulièrement remarqué. Dans le compte rendu du congrès, on y consacra tout un paragraphe [1]. Le *Journal officiel* lui-même en retraça l'idée générale [2].

Mais ce n'était, nous venons de le dire, qu'un simple rapport, un simple mémoire lu par M. Jean Lapeyre. L'auteur était bien décidé à revoir son travail et à le compléter. Des encouragements lui vinrent de toutes parts, même de la *Schola Cantorum*, si nous nous en rapportons à une lettre dans laquelle il est dit : « Le travail de M. Lapeyre est excellent. L'auteur devrait y mettre la dernière main. » Le professeur du lycée d'Albi obéit à ces recommandations. Rentré chez lui, il se remit à l'œuvre.

Hélas ! Dieu ne voulut pas qu'il achevât. Le 22 août 1902, M. Lapeyre mourait à Contis-les-Bains d'une mort terrible et effrayante, victime de son dévouement en voulant sauver sa femme et un de ses amis qui se noyaient.

Il nous a semblé que l'étude de Jean Lapeyre ne pouvait rester dans l'oubli. Il y est question de la notation aquitaine et des origines de la notation musicale, origines basées sur les anciens manuscrits du chapitre de la ville d'Albi. C'est là un point de l'histoire neumatique qu'on ne saurait passer sous silence. Voilà pourquoi, sur les instances de plusieurs de nos amis et de savants paléographes, M. Amédée Gastoué en particulier, nous avons décidé de publier, en l'annotant, l'intéressant travail de J. Lapeyre dont le rapport lu au congrès des sociétés savantes de 1902 n'était que l'esquisse ou le résumé. Chaque fois que nous le croirons nécessaire, nous ajouterons des détails explicatifs, afin de rendre ce travail plus intéressant, plus instructif, plus complet en un mot.

Avant de commencer, qu'on nous permette de donner la liste des anciens manuscrits avec notation conservés à Albi, dont nous aurons occasion de parler longuement plus tard. Ces manuscrits sont déposés à la bibliothèque de notre ville.

N° 3.	— **Rituale albiense.**	XIe siècle.
N° 5.	— **Liber sacramentorum** *a beato Gregorio papa urbis Romae editus*..	XIe siècle.
N° 7.	— **Martyrologium** *ad usum Ecclesiae Albiensis.* .	XIe siècle.
N° 9.	— **Diurnale et rituale.**	XIIe, XIIIe siècle.
N° 11.	— **Processionnale albiense.**	XVe siècle.
N° 15.	— **Lectionnarium ecclesiasticum.**	XIe siècle.
N° 30.	— **D. Cato. Sertulius Isidorus.**	XIe siècle.
N° 37.	— **Collectio canonum.**	IXe-XIe-XIIe siècle.
N° 42.	— **Recueil.**	Xe siècle.
N° 44.	— **Antiphonae et Responsoria.**	IXe siècle.
N° 46.	— **Liber hymnorum et precum.**	XVe siècle.
N° 54.	— **Liber pastoralis curae** *sancti Gregorii papae.*	XIIIe siècle.

Il convient de rappeler que la plupart de ces manuscrits ne sont pas des manuscrits musicaux, mais bien liturgiques, à la fin ou au cours desquels on trouve plusieurs folios contenant du plain-chant.

Leur importance n'en est pas moins grande. Ils ont une réelle valeur aux yeux des paléographes et des musiciens. Le lecteur pourra lui-même en juger dans la suite.

Albi, le 6 mai 1907. ALBERT GUITTARD.

---

1. Compte rendu du congrès des sociétés savantes (lettres), Paris, 1902.
2. *Journal officiel*, n° du 2 avril 1902.

NOTATIONS ANCIENNES

PÉRIODES DE L'ÉCRITURE MUSICALE

La représentation des sons musicaux par des signes permettant d'en indiquer la hauteur relative remonte à la plus haute antiquité. Les Grecs et les Romains employèrent à cet effet les lettres de l'alphabet diversement modifiées [1]. Les théoriciens du moyen âge les imitèrent, et, si ce mode de notation a maintenant disparu, on en retrouve cependant des vestiges dans le langage musical de certains pays [2] et dans la forme actuelle des signes d'altération, des clefs d'*ut*, de *fa* et de *sol*, provenant des lettres *b*, *C*, *F* et *G*, plus ou moins modifiées, qui représentaient autrefois les notes *si*, *ut*, *fa* et *sol*.

Notre notation moderne dérive donc en partie de ces notations alphabétiques anciennes, comme on pourra le voir dans la suite. Cette substitution, on pourrait presque dire ce changement, s'est faite assez lentement, puisque ce n'est qu'au XVIIe siècle que notre système d'écriture musicale fut définitivement fixé. On peut d'ailleurs en trouver le principe dans les neumes à points superposés employés déjà en Aquitaine au IXe siècle [3]. Leur usage remonte sans doute à une époque fort antérieure, mais l'absence de tout document nous empêche d'en préciser davantage l'origine. On employait aussi, dans d'autres régions, des signes dérivant de l'accent aigu, de l'accent grave, qu'on marquait primitivement au-dessus des textes liturgiques, pour indiquer l'élévation ou l'inflexion de la voix. C'est le point de départ de ce que nous appelons la notation neumatique. Quoique basés sur des principes différents, ces deux genres de notation ont un caractère commun : celui d'exprimer et de rendre avec le plus de précision désirable la liaison des sons qui doivent être chantés sur la même syllabe en une seule émission de voix. C'est sans doute pour cette raison qu'on a désigné les uns et les autres par le nom de neumes (du grec πνεῦμα, souffle, ou de νεῦμα, signe).

1. Les lettres grecques étaient appliquées aux diverses cordes des instruments dans l'ordre de la génération des sons ; voilà pour la notation instrumentale. Les lettres étaient disposées, dans l'ordre alphabétique, sur les degrés diatoniques de l'échelle musicale ; voilà pour la notation vocale. Chez les Latins du haut moyen âge, le degré initial (son le plus grave de l'échelle musicale grecque) était indiqué par la lettre A ; le deuxième par la lettre B, et ainsi de suite. Beaucoup plus tard, on se servit à l'octave supérieure des lettres minuscules ; celles-ci étaient doublées, *aa, bb...*, pour la troisième octave. Cf. Dom POTHIER, *Mélodies grégoriennes*, chap. III ; Amédée GASTOUÉ, *Les Origines du chant romain*, p. 164.

2. Les Allemands se servent encore des lettres de l'alphabet pour la solmisation. Les facteurs de pianos les emploient également pour marquer la position des cordes sur la table d'harmonie.

3. Dans plusieurs manuscrits de la bibliothèque d'Albi, dont nous allons donner la description dans un des chapitres suivants.

Il est d'ailleurs impossible de déterminer l'époque où leur usage fut introduit en Occident. Faut-il en attribuer l'invention à quelque moine savant dont le nom ne nous est point parvenu? Furent-ils imposés par les peuples septentrionaux, originaires de l'Orient, qui envahirent les diverses provinces de l'empire [1] ; ou bien le christianisme, qui conserva dans ses cérémonies un grand nombre de chants bibliques, emprunta-t-il à la tradition hébraïque la notation musicale en même temps que le texte de ses mélodies [2] ? Dans cette dernière hypothèse, — la plus vraisemblable assurément, — l'origine de l'écriture neumatique serait fort ancienne.

Quelques auteurs considèrent les neumes d'Aquitaine à points superposés comme dérivant des neumes-accents, appelés aussi neumes latins. Il nous semble que, s'il en était ainsi, le premier système se serait substitué rapidement à l'autre ; les deux notations ayant été employées parallèlement pendant plusieurs siècles, cette opinion est donc loin d'être justifiée. Quoi qu'il en soit, *le principe de l'écriture musicale moderne ne fut véritablement posé que le jour où on eut l'idée d'échelonner les signes représentatifs des sons à des hauteurs différentes suivant le mouvement de la voix* [3].

Sans doute, les neumes latins furent plus tard, avec Gui d'Arezzo [4] et ses disciples, placés sur les divers degrés d'une portée réelle ou virtuelle [5], mais la priorité de cette disposition appartient incontestablement aux neumes à points superposés dont nous allons plus particulièrement nous occuper. Ceux-ci peuvent donc être considérés, à juste titre, comme le point de départ des transformations qui ont abouti, après de longs siècles de tâtonnements et de perfectionnements successifs, à notre notation actuelle.

1. C'est là une hypothèse due à l'imagination du Belge Fétis. On en trouve plusieurs dans ses ouvrages : *Histoire de la musique* et surtout *Biographie des musiciens*.

2. Nous engageons le lecteur à se reporter à la conférence de A. Gastoué sur *l'Art grégorien, les origines premières* (*Tribune de Saint-Gervais*, 1900, p. 260 et sq.) ; tiré à part dans *Mémoires de musicologie sacrée*, Paris, 1900, et à son récent ouvrage déjà cité, chapitre des *Sources primitives*.

3. L'auteur ne veut pas faire dériver les neumes à points superposés des neumes-accents, c'est l'exacte vérité. Néanmoins on est obligé de reconnaître, avec l'auteur des *Mélodies grégoriennes*, que les « neumes sont primitivement de véritables accents, et ce fait n'a rien qui doive surprendre, si l'on songe à l'affinité naturelle qui existe entre la musique et ce que l'on nomme accent dans le discours » (p. 35).

D'autre part, la notation hébraïque était une notation d'accents. A. Gastoué, *op. cit.*, parle des *tâmin* qui étaient « un moyen de conserver une tradition en voie de se perdre », et qui servaient aussi à indiquer telle ou telle formule musicale.

4. Gui d'Arezzo, moine et maître de chapelle en Italie, vivait au onzième siècle. On lui attribue l'invention de la solmisation et le choix des syllabes qui forment les six premières des sept notes de la gamme actuelle. Il est l'auteur d'un ouvrage fameux, le *Micrologue*, où sont enseignées les règles de la musique et du chant.

5. Gui est-il réellement l'inventeur de la portée ? Ne serait-il pas plus exact de dire qu'il a perfectionné et propagé le système qu'aurait trouvé Odon de Cluny, son contemporain, maître de l'école de chant de l'abbaye de ce nom, et abbé de Saint-Maur-des-Fossés ?

Nous aurons occasion de parler plus loin de la constitution de la portée, faite avec les lignes noires, rouges et jaunes.

*
* *

L'évolution de l'écriture musicale, depuis le IXe siècle[1], peut se diviser en *six périodes* :

Dans la première, la place de chaque point dépend uniquement du point précédent. La notation est tout à fait simple. Le chanteur devait savoir à peu près par cœur ce qu'il devait chanter, car il n'avait devant lui qu'un simple aide-mémoire.

Dans la deuxième, nous voyons une même note astreinte à se trouver toujours sur une ligne directrice, idéale ou tracée à la pointe sèche, très fréquemment le Γ grec (gamma).

Un guidon assurant la continuité de la notation lorsqu'on passe d'une ligne à la suivante, voilà ce qui caractérise la troisième période.

La quatrième précise entièrement, peut-on dire, le nom de chaque note au moyen d'une clef, représentée en tête de chaque ligne par une lettre.

Dans la cinquième, on distingue la double intonation de la note *si*, au moyen de signes particuliers. L'usage de la portée se généralise. La notation du chant grégorien atteint son plus haut degré de perfection.

Dans la sixième, enfin, la fantaisie s'en mêlant, les caractères du plainchant se transforment en notes de formes diverses, indiquant à la fois la hauteur et la durée de chaque son[2]. C'est l'âge de la notation proportionnelle.

*
* *

En adoptant cette classification, nous ne prétendons pas assigner à chaque période une date déterminée, même approximativement. Nous verrons, en effet, que l'introduction de signes nouveaux ou l'abandon de formes surannées ne se sont jamais produits d'une façon systématique en vue d'un perfectionnement ultérieur. On y a été amené naturellement, soit par des analogies avec l'écriture courante, soit par toute autre considération ; mais les premiers qui en ont fait usage ne se sont probablement pas doutés du progrès qu'ils faisaient réaliser à la notation musicale.

Ainsi la ligne directrice ne paraît nullement avoir été tracée, dès le début, pour y mettre les signes représentatifs des sons de même hauteur ; on rayait une page entière en vue du texte ; lorsque celui-ci comportait de la musique, l'espace laissé pour la notation présentait donc une ligne à laquelle il était impossible de ne pas faire attention en écrivant les points. On reconnut bien vite les avantages d'une pareille dispo-

1. Nous disons depuis le IXe siècle, parce que nos plus anciens manuscrits datent de cette époque.

2. On pourrait en ajouter une septième, qui partirait de 1880 et irait jusqu'en 1907. Ce serait la belle, la sublime période, celle où, grâce au zèle des bénédictins et de quelques savants, a lieu la restauration des mélodies grégoriennes.

sition, et, d'accidentelle qu'elle était d'abord, la ligne directrice fut plus tard tracée systématiquement pour recevoir toutes les notes d'égale intonation [1].

De même, le guidon indiquant, à la fin d'une ligne, la première note de la ligne suivante, n'est employé qu'à titre exceptionnel dans les premiers manuscrits [2], mais son usage s'étend peu à peu, et finit par se généraliser complètement.

L'apparition des clefs, de la portée à plusieurs lignes, des signes distinctifs des deux notes *si* présente une série analogue d'hésitations avant leur adoption définitive. Il est manifeste, d'après cela, que les premiers notateurs ne supposaient pas leur système d'écriture musicale susceptible de remplacer totalement la tradition orale [3]; c'est ce qui explique la lenteur, sans cela inconcevable, avec laquelle ils admettaient tout signe nouveau ayant pour objet de préciser cette écriture.

(*A suivre.*)

JEAN LAPEYRE.

1. Cela est très visible dans le manuscrit 42 (RECUEIL), à l'*Introeunte te, Domine*, du dimanche des Rameaux.

2. Nous trouvons le guidon dans les manuscrits 5 (LIBER SACRAMENTORUM *a beato Gregorio papa urbis Romae editus*) et 15 (LECTIONNARIUM ECCLESIASTICUM), à la généalogie de Jésus-Christ d'après saint Luc et à l'office des morts, mais pas à toutes les lignes. Ces manuscrits sont du XIe siècle. Il n'en sera pas de même dans les manuscrits de l'époque postérieure.

3. On y arrivera peu après et même assez vite. N'en avons-nous pas un exemple frappant dans le manuscrit bilingue de Montpellier, reproduit dans la *Paléographie musicale*, tome VIII ?

Nouvelles de la musique d'Église

PROVINCE

Reims. — L'*Écho de Saint-Jacques de Reims*, bulletin paroissial de cette église, fait une place d'honneur à la musique sacrée. Nous y avons lu un très intéressant et très pratique article à propos des réformes déjà faites ou encore à faire dans la paroisse et dans la ville.

A la fête patronale, excellent programme ainsi annoncé par le bulletin : « Fête de saint Jacques, Salut solennel à 8 heures du soir. Un aimable groupe d'amateurs se propose d'exécuter les chants liturgiques : *Jesu Rex admirabilis* (Palestrina — composé par son confesseur, saint Philippe de Néri). — *Salve Regina* (F. Soriano). — *Exsultet orbis gaudiis* (Wandy). — *Da pacem* (Gounod). — *Tantum ergo* (Linden). Et après la Bénédiction du Très Saint Sacrement : *Sancte Jacobe* (F. Perruchot). Le tout, à trois voix d'hommes. Solennité de saint Jacques : les Messes et les Vêpres sont aux heures ordinaires. A l'issue des Vêpres, Sermon, Procession des reliques et Salut. Comme nous l'avons annoncé plus haut, tous les offices de la journée seront exécutés en chant grégorien exclusivement. A la petite Schola des enfants de la paroisse, *qui fera ce jour-là ses tout premiers et par conséquent très modestes essais*, doivent se joindre gracieusement quelques-uns de MM. les grands séminaristes de la Schola du Grand Séminaire du diocèse.

Le texte suivi sera celui restauré par le célèbre bénédictin D. Pothier, et pour l'Ordinaire de la Messe (*Kyrie fons bonitatis* — *Credo IV*), le texte de la *Commission Vaticane* à laquelle préside le même R^me^ Père Abbé. Sans vouloir entrer dans le détail de tous ces chants, disons que le *Salve Regina* ainsi que l'*Exsultet orbis gaudiis* des Vêpres, le *Christus vincit* de la Procession, l'*Adoremus* du Salut, sont des versions rétablies — ou des adaptations — par le professeur de chant grégorien de l'*Institut Catholique* et de la *Schola Cantorum* de Paris, M. Gastoué. L'*Oremus pro pontifice* (d'après une source ambrosienne) et le cantique *Tota pulchra es* du R^me^ D. Pothier lui-même. »

C'est à M. l'abbé Thinot, professeur de chant au Grand Séminaire, ancien élève de la *Schola*, qu'il faut faire remonter l'honneur de la nouvelle et excellente organisation musicale de Saint-Jacques, qui sera sans nul doute adoptée dans toute la ville.

Hâtons-nous de reconnaître que depuis quelques années, à Reims, de très heureux efforts paroissiaux ont été tentés çà et là, et sont continués, dans le sens d'un relèvement de la musique sacrée. Il y a telle communauté du centre où on exécute d'excellent plain-chant, telle paroisse où les Enfants de Marie, exercées au plain-chant par de zélés vicaires, arrivent à de très bons résultats.

Dijon. — La distribution des prix de la Maîtrise, si excellemment dirigée par M. le chanoine René Moissenet, maître de chapelle de la cathédrale, a eu lieu avec un éclat extraordinaire, sous la présidence de Mgr l'Évêque, dans le nouveau local où elle a dû s'installer depuis la suppression des biens d'église. Une assistance nombreuse et choisie s'y faisait remarquer.

Un ancien élève, M. É. Poillot, avait, quelques jours auparavant, obtenu le premier prix de piano au Conservatoire de Paris, et il voulait faire hommage de ses succès à ses anciens maîtres et à la « chère Maîtrise », en jouant, au cours de la lecture du palmarès, trois pièces que le public devait apprécier.

La première — Andante et finale de la *Sonata appassionnata*, de L. Van Beethoven — avait valu au jeune lauréat un accessit au concours du Conservatoire de Paris, en 1906.

La dernière était la *Méphisto-Valse*, de Liszt, d'une difficulté extraordinaire, qui avait été imposée au concours de cette année et pour laquelle Émile Poillot avait mérité, en plus du premier prix, les félicitations de M. Diémer, le professeur de la classe rivale de la sienne.

Mgr Dadolle prononça une fort belle allocution dont nous détachons quelques passages :

« Maîtrise, vous êtes pour l'Évêque l'organe auxiliaire infiniment précieux de sa plus solennelle prière.

« Avec vous et par vous, mes enfants, notre cathédrale s'anime d'une forme de louange divine, presque digne de son adorable destinataire : quand, à Noël et à Pâques, vous célébrez, dans la plus belle langue qu'il soit donné de faire entendre, les humiliations de la crèche ou la gloire du tombeau vide ; quand, aux Rameaux, vous développez par les nefs la théorie des *Pueri Hebraeorum ;* ou bien quand, aux jours des ordinations, avec les grandes litanies, vous appelez les bénédictions de toute la cour céleste sur nos lévites prosternés.

« Votre renommée scientifique et artistique est au dessus de mon hommage : je manquerais de compétence pour la louer dignement. Mais j'aperçois devant moi, aux premiers rangs de cette assemblée, des compétences qui, elles, sauraient égaler la valeur de l'hommage à votre mérite : je les remercie profondément d'être venues rehausser l'éclat de notre fête. Ce que je suis personnellement capable de dire, c'est que vous êtes l'une des gloires de la cité de Dijon en même temps que de notre Église.

« Il y a quelques mois, mes chers enfants — vous le savez pour en avoir vaguement entendu parler — des hommes qui ne veulent pas qu'on les appelle voleurs, sous prétexte qu'ils opèrent au nom de la loi, nous ont pris tous nos biens. La question se posait alors : Pourrions-nous désormais, ainsi dépouillés de nos modestes anciennes ressources, soutenir certaines œuvres, qui apparaissent aux yeux de plusieurs comme un luxe de l'organisation du culte, par exemple, les maîtrises ? Hélas ! en maints endroits, les maîtrises ont été, en effet, partiellement ou totalement sacrifiées au malheur des temps. Eh bien ! la tentation d'imiter ce genre de sacrifice ne nous effleura pas. Et si peu qu'au contraire nous avons profité du « malheur des temps » pour vous mieux loger, pour vous donner plus d'air, plus d'espace, avec ces vastes salles de classe et ces belles terrasses : l'installation qui s'achève représentera véritablement du confortable honnête.

« N'est-ce pas bien là manifester qu'autant qu'il dépend de nous, l'avenir de la Maîtrise est assuré et que nous sommes résolu à ne lui mesurer aucun sacrifice utile ? »

Berceau de saint Vincent de Paul. — Pour faire de la bonne musique, il n'est pas tant besoin de ressources extraordinaires, comme on se plaît trop souvent à le dire, que d'un bon musicien ayant de la conscience, du goût et le feu sacré. C'est ce dont témoignent hautement les résultats obtenus par M. l'abbé Praneuf, le distingué organiste, maître de chapelle du Berceau de saint Vincent de Paul, aux environs de Dax ; nous avons pu les constater à l'occasion de la

fête de l'Adoration qui était célébrée le 28 juillet pour la clôture des cours de cet orphelinat. A la Messe, les enfants chantèrent, avec le propre grégorien de l'office, la messe brève à 4 voix mixtes de M. l'abbé Boyer. A Vêpres, les antiennes de la fête du Saint-Sacrement, les psaumes alternés avec les faux-bourdons d'Andreas, puis des textes de J.-S. Bach et enfin le motet à 2 voix égales : *O gloriosa virginum*, de M. F. de La Tombelle Le caractère de la musique exécutée (ici le mot programme serait déplacé) indique déjà un choix judicieux ; mais la justesse des nuances et des mouvements, particulièrement dans le chant grégorien, nous a encore mieux fait constater le goût musical qui préside à l'enseignement donné par le maître de chapelle avec quel zèle, quelle ardeur patiente, à ces enfants qui. pour la plupart, ne connaissent même pas une note de musique. Ajoutons que M. l'abbé Praneuf est parvenu à faire adopter pour le latin la prononciation latine, ce qui, en notre doux pays de France, est encore considéré comme une révolution.

R. de C.

Lyon. — Parmi les maisons d'éducation que viennent de tristement fermer les derniers arrêtés ministériels, nous croyons devoir signaler le pensionnat de La Ferrandière, tenu à Lyon par les dames du Sacré-Cœur de Paris. Depuis plusieurs années, ces dames, empressées d'obéir aux ordres et aux désirs de Sa Sainteté, et inspirées aussi par un goût musical délicat et sérieux, faisaient exécuter par leurs élèves des motets et des messes tirés des maîtres religieux et les chants liturgiques des mélodies grégoriennes.

On ne pouvait sans doute viser très haut avec les ressources que donnait un chœur formé de voix égales et composé de jeunes filles dont la plupart n'avaient pas quinze ans. Grâce à une application et une docilité presque extraordinaires, grâce aussi à une préparation minutieuse des plus petits motets et des moindres versets alléluiatiques, on peut affirmer que ces jeunes élèves étaient parvenues à des résultats très intéressants Les trop rares auditeurs qui ont pu jouir des fêtes religieuses de ce pensionnat s'en retournaient ravis et édifiés. Nous pourrions citer tel motet, tel *sanctus*, tel *alleluia* qui paraissaient vraiment suaves aux oreilles les plus délicates Sera-t-il inutile de faire observer que l'exemple donné par cette maison d'enseignement peut servir à réfuter l'objection trop courante que la musique d'église recommandée par Pie X et le plain-chant grégorien ne sont plus capables de plaire aux oreilles modernes ou sont d'une exécution difficile et presque inabordable ? La disparition de ce chœur de chant, qui était une joie pour beaucoup et une leçon pour tous, s'ajoute aux nombreuses et hautes raisons qui nous font déplorer l'inique fermeture de cette institution.

J. Fressenon.

Nancy. — Monseigneur l'évêque a publié une ordonnance sur *le Chant dans les églises*, pour rappeler au clergé et aux fidèles quelques-unes des règles qu'ils avaient à suivre en cette matière. En particulier, Mgr Turinaz, suivant d'ailleurs les instructions pontificales en la matière, a fait défense d'introduire dans le diocèse, jusqu'à nouvel ordre, une autre édition de plain-chant que celle qui y est usitée, celle de Reims-Cambrai, d'ailleurs assez bonne, si on veut se donner la peine de la bien exécuter, et qui préparera suffisamment à l'introduction de l'Édition Vaticane. Dans un dernier paragraphe, Monseigneur déclare ne pas approuver l'exécution de chants divers plus ou moins religieux dans les églises et, affirmant que les églises ne sont pas des *salles de concert*, parle de réunions, d'assemblées en dehors des offices religieux, où sont exécutés des chants plus ou moins religieux, en d'autres termes, de concerts donnés dans les églises.

On avait répandu dans la ville le bruit que l'ordonnance de Sa Grandeur visait la *Schola cantorum*, et cette nouvelle avait pris une consistance assez grande pour que Monseigneur la fît démentir par une note spéciale de la *Semaine religieuse*, disant que cette interprétation était de « mauvaise foi ».

*

ALSACE

Le doyen de la Faculté théologique catholique de l'Université de Strasbourg fait part aux amis de la musique religieuse qu'une chaire de musique sacrée vient d'être érigée à la Faculté théologique catholique de l'Université de Strasbourg. Il dit que M. l'abbé Mathias, docteur en théologie et en philosophie (musique), auquel cette chaire est confiée, se propose de traiter successivement, en connexion intime avec la théologie, les différentes parties de la musique d'église.

Un cours fondamental sur « la nature et les qualités de la vraie musique d'église » sera donné dès cet hiver. Les exercices pratiques porteront d'abord sur l'interprétation harmonique des cantiques religieux et du plain-chant grégorien.

Nos plus sincères félicitations.

ITALIE

Le congrès de Padoue et les signes rythmiques. — Un congrès régional de musique sacrée s'est tenu à Padoue au mois de juin. On s'y est aussi occupé des signes rythmiques : deux décisions ont été prises, ou plutôt deux vœux ont été formulés à ce sujet. En voici le texte, tel qu'il a paru dans l'*Italie* du 7 juillet :

1° Dans les éditions grégoriennes qui se publient *ad instar* de l'édition vaticane et qui, reconnues par l'Ordinaire en conformité absolue avec l'édition typique, ont par conséquent la même autorité juridique que cette édition, il n'est permis d'ajouter aucun signe soit à la notation grégorienne, soit au texte placé au-dessous des notes.

2° Les signes rythmiques peuvent au contraire être introduits librement dans les éditions grégoriennes publiées dans le but de faciliter aux chantres l'exécution des mélodies liturgiques et qui par conséquent ont le caractère d'éditions privées. Ces éditions devront être non seulement munies de l'approbation de l'Ordinaire ; mais encore le titre du livre devra indiquer que, si les mélodies sont tirées de l'édition typique vaticane, on y a cependant ajouté des signes rythmiques particuliers, pour la commodité des *scholae cantorum*. La même chose devra être pratiquée pour les éditions grégoriennes avec notation moderne.

Il y a lieu de s'étonner que de pareils vœux aient pu être formulés, surtout sous la forme de décisions fermes, par un simple congrès régional, et sans qu'il y ait été même fait mention du décret de la Sacrée Congrégation des Rites sur la matière et des déclarations officielles qui l'ont expliqué et précisé. De telles manifestations restent naturellement non avenues et laissent toutes choses en l'état.

L'*Osservatore romano* du 19 juillet a publié à cette occasion la note suivante, de source évidemment autorisée et qui remet les choses au point :

« A propos du congrès régional de chant grégorien qui s'est tenu récemment à Padoue et où il a été question des nouveaux livres de chant reproduisant l'édition vaticane, avec ou sans signes supplémentaires, nous devons rappeler qu'il existe déjà à cet égard une loi officielle et précise.

On ne peut absolument faire aucune distinction entre les éditions *ad instar editionis vaticanae* et les éditions privées. Toutes les éditions de chant liturgique sont et seront *ad instar*, dans ce sens qu'elles doivent reproduire les mélodies de l'édition type, *sans rien ajouter*, *retrancher ou changer*, comme le prescrit la Sacrée Congrégation des Rites dans son décret du 14 août 1905 ; il existe et il continuera d'exister des éditions privées, dans ce sens que chacune de ces éditions, pour le côté typographique et commercial, reste la propriété des éditeurs respectifs.

Quant aux signes supplémentaires qui ne se trouvent pas dans l'édition-type, il faut se rappeler qu'aucun éditeur n'est libre d'introduire ces signes dans les reproductions de l'édition vaticane sans être obligé de suivre les *règles* qui sont formulées dans le décret du 14 février 1906 ; en tout cas, pour pouvoir être tolérés, ces signes ne doivent jamais rendre la forme des notes différente de celle qu'ont les notes semblables dans l'édition-type.

On pourra trouver dans les éditions appelées rythmiques de chant grégorien, antérieures au décret du 14 février 1906, des signes *tolérés* et des signes *prohibés*. Le décret lui-même n'ayant pas force rétroactive, ces éditions ne sont pas prohibées ; mais les nouvelles éditions réimprimées devront être modifiées pour pouvoir être légitimement approuvées par les Ordinaires. »

Espérons que cette déclaration très nette, qui est simplement un commentaire autorisé des décisions antérieures de la Sacrée Congrégation des Rites, sera comprise de tous. L'intérêt même de la cause grégorienne demande que chacun s'y conforme définitivement dans la pratique et qu'on évite de toujours remettre en question ce qui a été très légitimement décidé.

A. Gr.

(*Revue du chant grégorien.*)

LA

Plus ancienne Méthode française de musique

Réimpression de « l'Art, Science et pratique de plaine musique » avec introduction, et appendice,

PAR MICHEL BRENET.

(*Suite*).

APPENDICE

II. — NOTES

1. — L'ÉCHIQUIER AMOUREUX.

L'ouvrage cité sous le titre inexact de *l'Echiquier amoureux* est le poème intitulé *les Echecs amoureux*, composé vers 1370-1380 par un auteur inconnu. Le chapitre de ce poème consacré à la musique a été publié et commenté par M. Hermann Abert, d'après le ms. O. 66 de la bibliothèque de Dresde, dans une étude : *Die Musikästhetik der Echecs amoureux*, insérée dans les *Romanische Forschungen, Organ für romanische Sprachen und Mittellatein*, hrsg. von K. Vollmöller, Bd. XV, 1903, pp. 884-925, et tirée à part, Erlangen, 1903, in-8°. Le chapitre du même poème qui concerne l'éducation, et dans lequel Pallas démontre qu'on doit « endoctriner les enfants en musique », a été publié par M. Mettich : *Ein Kapitel über Erziehung aus einer altfranzösischen Dichtung*, etc., *Programm des Kgl. Paulinische Gymnasiums*, Munster, 1902, in-8°.

Un long commentaire anonyme, en prose, des *Echecs amoureux*, fut rédigé au xve siècle. La Bibliothèque nationale en possède plusieurs copies du xve et du xvie siècle, dont la plus belle et la plus complète

BENEDICTUS.

Lentement.

Soprani. — *p* *Très soutenu.* Be - ne - dic - tus Be - ne - dic - tus qui ve - nit Be - ne - dic - tus qui ve - nit Be - ne - dic - tus qui ve - - - - - - - - - nit Be - ne - dic - tus qui ve - nit Be - ne - dic - tus qui ve - nit Be -

Alti. — *Très soutenu.* Be - - - ne - dic - tus Be - ne - dic - tus qui

Tenors. — *p Très soutenu.* Be - - - - ne - dic - tus Be - ne - dic - tus

rin f *p* *rin f* *rin f* *p*

Un peu moins lent.

p ve - - - - - - nit in ne - dic - tus qui ve - - - - - - nit in nó - mi - ne Dó - mi - Be ne dic tus qui ve - nit in nó - mi - ne Dó -

nó_mi_ne in nó_mi_ne Dó_mi_ni

_ni in nó_mi_ne Dó_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ mi_ni in

_ _ mi_ni in nó_mi_ne in nó_mi

Retenez.

in nó_mi_ne Dó_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ mi_ni

nó_mi_ne in nó_mi_ne Dó_ _ mi_ni

Dim.

_ne in nó_mi_ne Dó_mi_ni

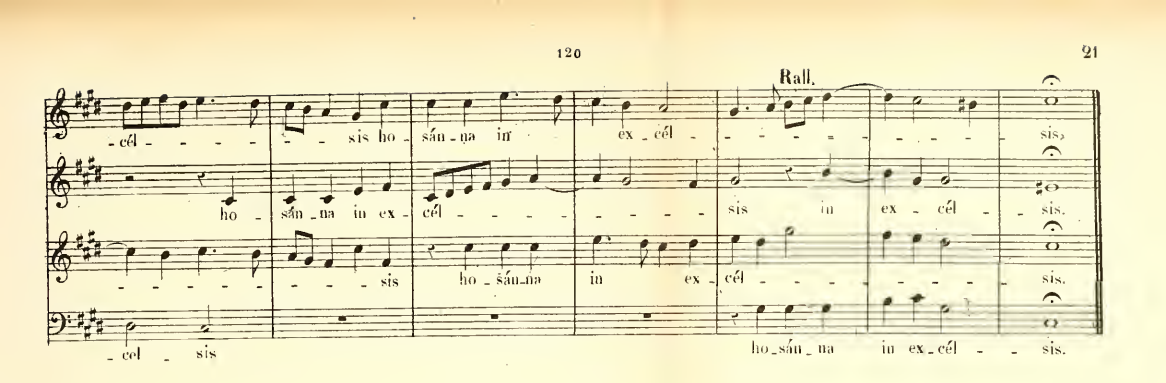
Assez vif.

SOPRANI. Ho_sánna in ex_cél_ _ _ _ _ sis Ho_sán_na in ex_

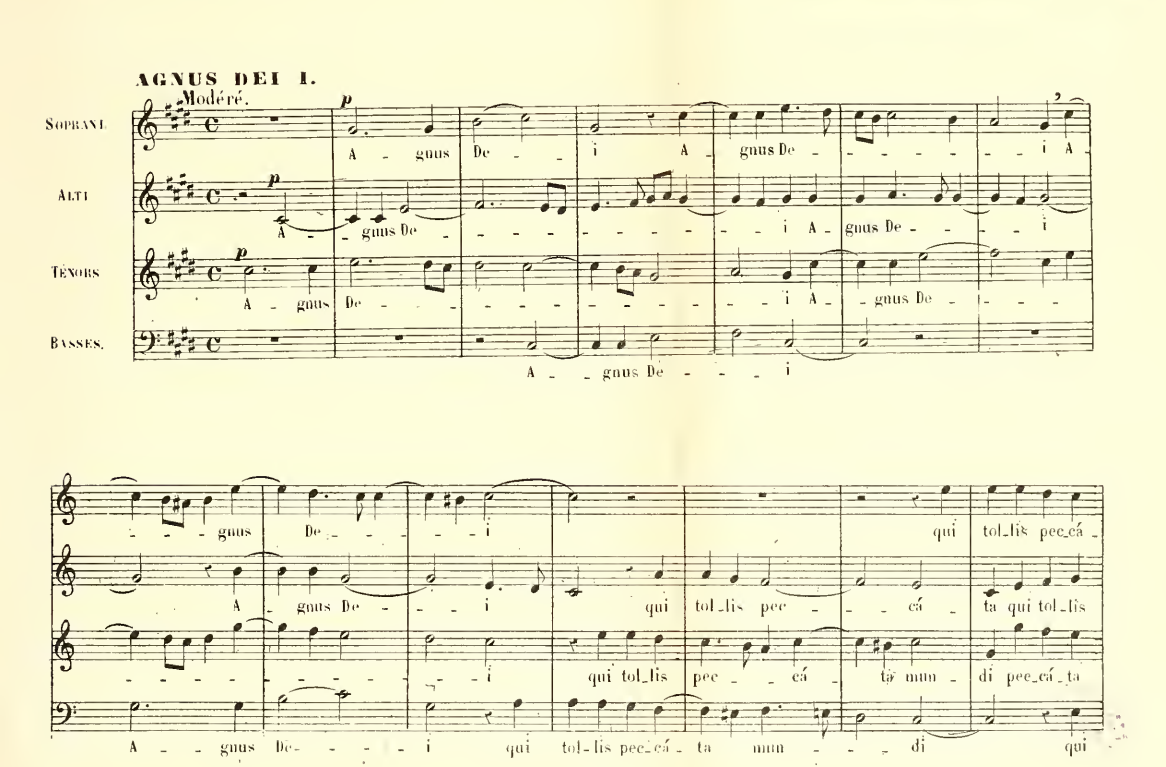
ALTI. Ho_sánna in ex_ _ _ _ cél_sis

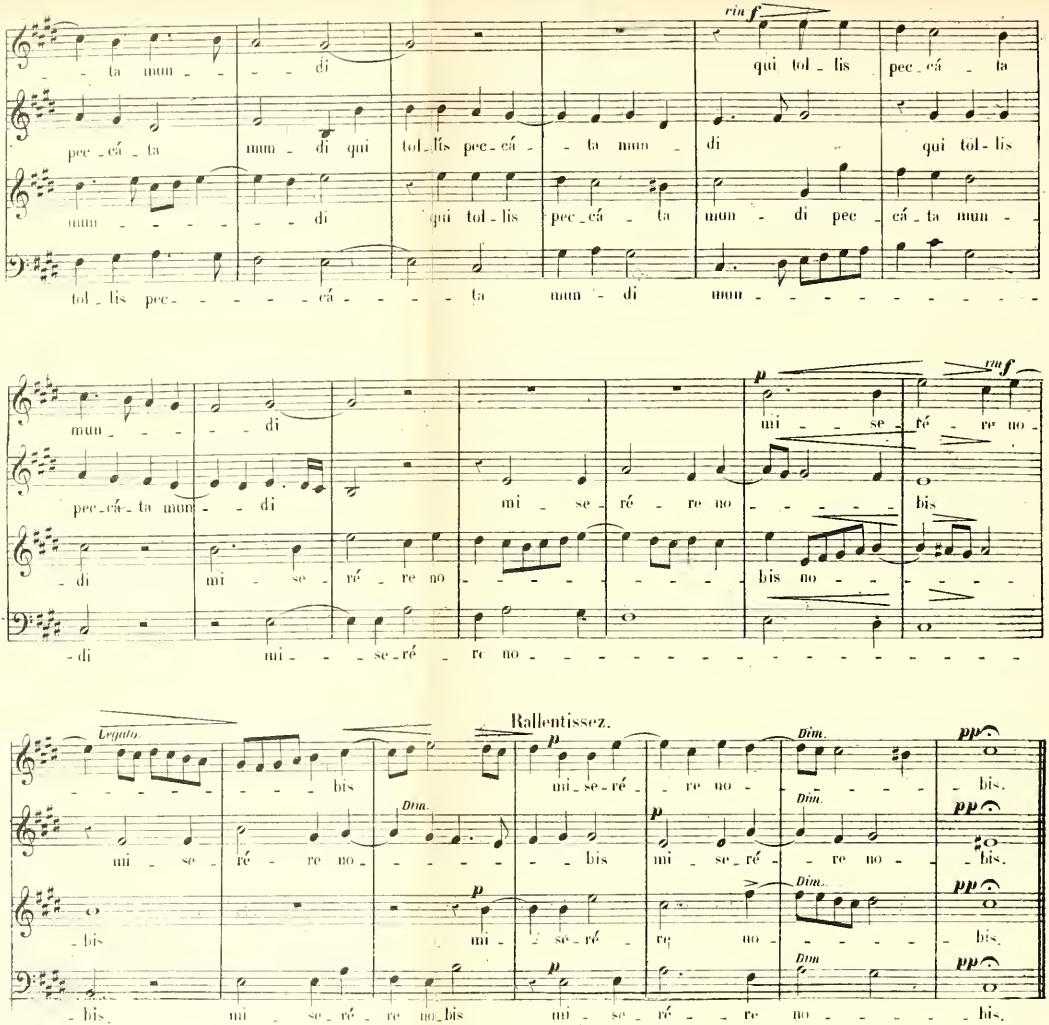
TÉNORS. Ho_sán_na in ex_cél_sis Ho_sánna in ex_cél_ _ _

BASSES Ho_sánna in ex_ _ _ _ _


Rall.
cél - - - - - sis ho - sán - na in ex - cél - - - - - - - - - sis.
ho - sán - na in ex - cél - - - - - - - - sis in ex - cél - - sis.
- - - - - - - - sis ho - sán - na in ex - cél - - - - - - - sis.
- cel - sis ho - sán - na in ex - cél - - sis.

AGNUS DEI I.


Modéré.
Soprani
Alti
Ténors
Basses.
p
A - gnus De - - i A - gnus De - - - - - - - i A -
A - gnus De - - - - - - - - - - - i A - gnus De - - - i
A - gnus De - - - - - - - - - - - i A - gnus De - - -
A - gnus De - - i
- - - gnus De - - - - i qui tol - lis pec - cá -
A - gnus De - - i qui tol - lis pec - - cá - ta qui tol - lis
- - - - - - - - - - i qui tol - lis pec - - cá - ta mun - di pec - cá - ta
A - - gnus De - - - - i qui tol - lis pec - cá - ta mun - - di qui


rin f
- ta mun - - di qui tol - lis pec - cá - ta
pec - cá - ta mun - di qui tol - lís pec - cá - - ta mun - di qui tól - lis
mun - - - - di qui tol - lis pec - cá - ta mun - di pec - cá - ta mun -
tol - lis pec - - - - cá - - - - ta mun - di mun - - - - - - - - - -
mun - - - di
p
mi - se - ré - re no -
rin f
pec - cá - ta mun - - di mi - se - ré - re no - - - - - bis
- di mi - se - ré - re no - - - - - - - - bis no - - - - - -
- di mi - - se - ré - re no - - - - - - - - - - - - - - -
Legato.
Rallentissez.
p
Dim.
pp
- - - - - - - - bis mi - se - ré - - re no - - - - - - bis.
mi - se - ré - re no - - - - - - bis mi - se - ré - - re no - - bis.
- bis mi - se - ré - re no - - - - - bis.
- bis. mi - se - ré - re no - bis mi - se - ré - - re no - - - - - bis.

est le ms. fr. 143, in-fol. max., sur vélin, orné de miniatures, et que l'on croit avoir été exécuté pour le comte d'Angoulême, plus tard François Ier.

L'auteur des *Echecs amoureux* et son commentateur s'attachent à donner un éloge complet de la musique, en cherchant ses équivalents dans les harmonies de la nature, la symétrie des nombres, le mouvement des sphères, les proportions du corps humain, le rythme universel de la vie, l'équilibre mental, etc., et en le rattachant à tous les arts et à toutes les sciences, y compris la magie. C'est en résumant le sens de cette phraséologie que l'auteur de *l'Art, science et pratique de plaine musique*, se réfère à *l'Echiquier amoureux*.

Le passage suivant : « Musicque est dame des sciences », etc., se retrouve mot à mot chez plusieurs écrivains du même temps. Il se lit entre autres au fol. 2 des *Utilissime musicales regule...* de Guerson, édit. 1513 :

« Musica omnium scientiarum domina est : menti multum delectabilis, desolatos confortans, oppressos refocillans, malorum iram refrenans, invidos confundens, sopitos excitans et vigilantes sopire cogit. »

La source en est chez Isidore de Séville.

2. — LES COLONNES DE TERRE ET DE PIERRE.

La légende des deux colonnes fabriquées par Tubal, fils de Lameth, pour préserver l'art musical de la destruction, remonte aux traditions judaïques et éthiopiennes extra-bibliques recueillies dans la *Vita Adæ et Evæ*, dont les textes grec et latin ont été publiés et annotés par M. Wilhelm Meyer dans les *Abhandlungen der philosophisch-philologischen Classe der Kgl. bayerischen Akademie der Wissenschaften*, tome XIV, 3e partie, Munich, 1878, pp. 185 et suiv. (et en tirage à part, Munich, 1879, in-4°). D'après ces textes, Ève, six jours après la mort d'Adam, eut le sentiment de sa fin prochaine, et annonça à ses enfants que deux jugements puniraient l'humanité, l'un par l'eau, et l'autre par le feu ; en conséquence, elle leur ordonna de fabriquer des tables de terre et de pierre pour y inscrire tout ce qu'ils savaient de la vie de leur père et de leur mère :

« Audite me, filii mei... Propter prævaricationes vestras generi vestro superinducet Dominus noster iram iudicii sui primum per aquam, secundum per ignem : his duobus iudicabit Dominus omne humanum genus. Sed audite me, filii mei ! facite ergo tabulas lapideas et alias tabulas luteas et scribite in his omnem vitam meam et patris vestri quæ a nobis audistis et vidistis, si per acquam iudicabit genus nostrum, tabulæ de terra solventur et tabulæ lapideæ permanebunt, si autem per ignem iudicabit genus nostrum, tabulæ lapideæ solventur et de terra luteæ decoquentur... » (Vol. cité, p. 243.)

Après la mort d'Ève, Seth exécuta ces tables. Quelques mss. ajoutent qu'elles furent trouvées par Salomon et qu'il les déchiffra avec l'aide de

l'archange Michel. L'historien Josèphe (*Ant. Jud.*, I, II) élargit l'application de la même légende en disant que les fils de Seth inscrivirent ainsi sur la terre et la pierre toutes les inventions connues : de là à montrer Tubal, inventeur de l'art musical, gravant les lois de cet art sur deux colonnes de brique et de pierre, il n'y avait qu'un pas, qui fut vite franchi. L'auteur de *l'Art, science et pratique,* et Guillaume Telin, nous montrent la survivance de cette forme de la légende jusqu'au début du XVIe siècle.

Des traductions plus ou moins modifiées de la *Vita Adæ et Evæ* avaient été faites, au moyen âge, en prose et en vers français, anglais, allemands, italiens. Deux miniatures italiennes du XIVe-XVe siècle témoignent de la popularité acquise par l'interprétation musicale de la légende. L'une est contenue dans le ms. 1426 du musée Condé, à Chantilly, ms. in-fol. sur vélin, exécuté vers 1353-1356 et renfermant un poème italien de Bartholomeo da Bologna di Bartholi, sur les vertus et les sciences. On trouvera la description de ce ms., par M. Léon Dorez, dans le catalogue des mss. du musée Condé, t. II, p. 345. — L'autre miniature sert de frontispice au ms. ital. 568 de la Bibliothèque nationale, qui est un recueil de pièces polyphoniques de la fin du XIVe et du commencement du XVe siècle, bien connu des musicologues. Ces deux miniatures représentent Tubal entre les deux colonnes, dont l'une porte les noms des intervalles, *tonus*, *ditonus*, etc., et l'autre, les six syllabes de la solmisation : *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*.

3. — LES MARTEAUX DE PYTHAGORE.

L'anecdote des marteaux de Pythagore n'était pas moins répandue, chez les musicologues du moyen âge, que la légende de Tubal. Ils en trouvaient le récit dans le texte grec de Gaudence (*Isagoge* I, 11), dont une traduction latine avait été exécutée par Mutianus vers l'an 500. Boèce adopta ce récit (*De Musica*, I, X) qui, sur l'appui de sa grande autorité, fut admis sans conteste jusqu'au XVIe siècle. L'auteur de *l'Art, science et pratique de plaine musique*, en y faisant allusion, se réfère à Molinet.

Le poème des *Echecs amoureux* contenait de la même légende une version rimée :

Pythagoras premier trouva
Et premier la chose esprouva
En la forge dont moult s'esjoy,
Quant les sons des marteaulx oy,
Dont li quattre s'en accordoyent,
Et qu'il sceut les poiz qu'ils avoient.
Car il trouva que chil martel
Avoient certain pois et tel
Qu'il y trouvoit, si qu'il me samble,
Quant il les comparoit ensamble,
Quattre proportions nottables

A musique moult convenables.
Li premiers compares au quart
Avoit a luy double regart
Et pource trouva qu'ils faisoient,
Dont moult a l'oreille plaisoient,
Un accort doulz et armonique :
C'est dyapason en musique.
. . . . . .

(V. l'étude de H. Abert, citée ci-dessus, note 1.) Encore en 1480 et 1488 deux gravures sur bois, illustrant les traités de Franchinus Gafor et de Hugo de Reutlingen, représentent naïvement cette scène. La méthode expérimentale était tellement éloignée des habitudes du moyen âge qu'il fallut arriver jusqu'au commencement du XVIIe siècle pour entendre Galilée déclarer que cette histoire était dénuée de tout fondement raisonnable.

4. — LA DIVISION DE LA MUSIQUE.

La division de la musique en trois genres — musique mondaine, humaine et instrumentale — était un héritage de Boèce (*De Musica*, I, II), auquel sur ce point les écrivains du moyen âge n'étaient pas restés unanimement fidèles. Quelques-uns, d'après Reginon de Prum, distinguaient la musique naturelle et la musique artificielle. L'auteur de *l'Art, science et pratique de plaine musique*, s'en tient, comme le commentateur anonyme des *Echecs amoureux*, à la tradition boétienne, qui entend par musique mondaine l'harmonie des sphères, par musique humaine « celle qui est trouvée en la fabrique et composition du corps humain », et enfin par « musique instrumentale » tout l'art musical :

« Musique instrumentale est la droicte propre et la vraye musique a es chantz et es sons dont nous usons en son lieu, principalement soyent chants exercés par une voix humaine ou par aucuns intrumens faits par l'art ou par engin humain, si comme sont vielles, psalterions, harpes, orgues, muses, fleustes, timbres, tabours, cymbales et moult d'aultres instruments qui a ces troys manieres peuvent bien estre ramenez. Ceste musique instrumentale a aussi lieu et peult estre trouvée es metres et es rymes. » (Bibl. nat., ms. fr. 143, fol. 73 v°.)

Il est intéressant de constater chez le même auteur, relativement à la « musique des sphères », une incrédulité que ses contemporains osaient rarement manifester à l'égard des traditions antiques :

« Les philosophes donc anciens dessusdits, comme Pitagoras et plusieurs aultres, disoyent que musicque estoit trouvee ou ciel premierement et que ceste musicque est cause et principal commencement de toute autre musicque et de toute autre melodie terrestre et cest chose bien dicte et assez raisonnable se elle est bien entendue, mais que les cieulx par leurs mouvemens facent sons ne noise quelconques melodieuse ou aultre ainsi que il semble que aucunes escriptures vueillent dire selon la verité ce nest pas à croire ne chose qui se puist par raison soustenir car les cieulx ne sont pas de matiere sonnante et si ne se porroit tel son si grant du tout celer à

nous car le fremissement de l'air qui de necessité s'en ensuivroit seroit si grant que, supposé que le son dessus dit ne feust oy de nous pour aucune des causes dessus dites ou aultres, si sentirions nous l'air fremir et trembler notablement tout entour nous a notre sens du tast, car aultrement ne se peult le son faire par nature comme il a esté dit, et cest ainsi que nous veons es mouches qui font le miel quant elles sont esparses en divers lieux en l'air et on les veult retraire et assembler au son et a la noise du bacin, car elles ne oyent point selon les philosophes mais cest pour ce quelles les sentent, adonc par la vertu tactive l'air fremir et trembler dont elles se merveillent et ont grant paour et pour ce elles se assemblent et pour ce est ceste oppinion quant a ce reprouuee de Aristote en sa philosophie en plusieurs lieux comme desraisonnable, on ne doit mye donc ainsi entendre les choses dictes de la celestial musicque qu'il y ait a la lettre sons ne consonances reeles ne sensibles ne cen est pas chose aussi bien ymaiginable que Pitagoras ne Platon ne les aultres philosophes notables l'entendissent ainsi, mais espoir qu'ils vouloyent par ce donner a entendre seulement la subtille mesure musical dessus dicte et la bonne ordonnance des especes du ciel et des estoilles et de leurs mouuemens dont une melodie delictable s'ensuyt quant a l'entendement plus que nulle aultre melodie sensible que nous puissions oyr. Ce doulx son donc et celle melodie des especes du ciel n'est pas chose sensible ne reele ains est tant seulement chose intellectuelle et chose qui ne peult estre comprinse fors de l'entendement... » (*Idem*, fol. 71 r°.)

5. — LISTE D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

Par cette liste d'instruments, l'auteur de *l'Art, science et pratique de plaine musique* se rattache encore une fois directement aux écrivains français du xve siècle, et s'inspire de leurs énumérations plutôt que des usages musicaux de son temps. On peut confronter ce passage de sa méthode avec la définition de la musique instrumentale citée dans la note précédente, et avec les extraits suivants de Jean Molinet. Le premier est emprunté à son ouvrage intitulé *le Throsne d'honneur*, où il invite les instruments de musique à déplorer la mort du duc Philippe de Bourgogne ; le second, à son *Naufrage de la Pucelle*. Nous suivons, pour les reproduire, l'édition intitulée : *Les faictz et dictz de feu de bonne memoire maistre Jehan Molinet... nouvellement imprimez à Paris l'an 1531...* In-4° goth., ff. 36 et 130.

I. Tubes, tabours, tympanes et trompettes,
Lucz et orguettes, harpes, psaltérions,
Bedons, clarons, clocquettes et sonnettes,
Cors et musettes, symphonies doulcettes,
Chansonnettes de manicordions,
Proportions, doulces prolations,
Perfections de longues et de brefves,
Mettez vos sons en dissonnantes grefves.

II... Ces seraines doncques fringans et gentes pretendant livrer la pucelle es gueulles des bellues et endormir ses domesticques au son de leurs musettes jouerent une chanson composee de tant de melodieuses consonantes et proportions amesurées, que les subtilles cantilenes, les artificielles messes et armonieux motez de Olrghen [Ockeghem] ne de Busnois n'y pourroient sortir comparaison... Les seraines recommencerent nouvelle modulation à haulte voix, clere, douce et ague, tant joyeuse que

si toutes les harpes, orgues, vielles, psalterions, lucz, naquaires, doulceniers, eschequiers, cimballes, simphonies, coros, challemies, doulchaines, thimpanes, rebecz, sonnettes, tabourins, flustes, guisternes, trompes, clarons, bedons, sambuques, tibies, tintinnables, monocordes et decacordes tant de cordons que de cordes estoient ensemble accordez, si ne pourroient ilz causer iubilation plus plaisant... »

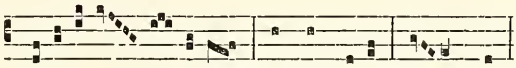
6. — PONTHUS TEUTONICUS.

Dans un article de *la Tribune de Saint-Gervais*, année 1902, pp. 121-127 (*Petits problèmes historiques : Guido d'Arezzo, Ponthus Teutonicus et l'abbé Odon*), nous avons essayé d'identifier ce personnage avec le vénérable Teuton, abbé de Cluny vers 997-1001.

7. — TROIS PETITES RÈGLES.

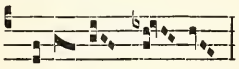
Ces « trois petites règles » étaient classiques à l'époque de la publication de *l'Art, science et pratique de plaine musique.* On les trouve en langue latine, et avec des exemples notés, à la fin de la première partie du traité élémentaire de Guerson. Nous les reproduisons d'après l'édition anonyme de cet ouvrage qui fut imprimée à Paris, par François Regnault, en 1513, sous le titre: *Utilissime musicales regule cunctis pernecessarie, planicantus, simplicis contrapuncti, rerum factarum, tonorum, seu organorum usualium, et artis accentuandi tam speculative q. practice.* In-8° goth. (Bibl. nat.)

« Sequuntur nonnulle musicales regule. ¶ Prima regula est q. in omni inceptione prima notula debet esse longa et penultima sibi associata : et intermedie debent esse coequales : et hoc ut cantores qui cantare voluerint simul incipere possint finire q. ne unus post alium aliquatenus remaneat. ¶ Secunda regula est q. nulla syllaba debet situari supra notulam ligatam : nisi super primam : vel super solam non ligatas ut patet in exemplo sequenti :

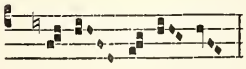


¶ Tertia regula est q. totiens quotiens cantus planus ascenderit ad *a la mi re* vel *g sol re ut :* et illic fuerit mutatio si cantus citius descenderit ad *f fa ut* q. ascenderit ad *c sol fa ut* mutatio d. fieri per *b* molle q. vis illic non sit signum *b* mollis. Et si citius ascenderit ad *c sol fa ut* q. descenderit ad *f fa ut* mutatio d. fieri per ♮ quadratum q. vis non sit illic signum ♮ quadrati. Ut patet :

Exemplum quando mutatio fit per *b* molle :



Exemplum quando mutatio fit per ♮ quadratum :



MICHEL BRENET.

NOTRE SUPPLÉMENT

Benedictus et 1er Agnus de la messe *Sine nomine* à 4 voix de Palestrina.

Publiée par M. Bordes sous le n° 19 des messes dans son *Anthologie*, cette œuvre de Palestrina mérite d'être plus connue qu'elle n'est.

Son titre singulier, puisqu'il veut dire « sans nom », vient de ce que l'auteur la composa, dans sa jeunesse, sur les thèmes de la chanson française *Je suis déshéritée*, et qu'il n'osa point ensuite la publier sous ce nom. Ainsi en agit-il, d'ailleurs, pour plusieurs autres de ses messes.

Écrite dans le premier ton, elle est d'une très grande pureté de style, et les motifs s'y détachent avec une netteté surprenante. L'expression en est très juste et très typique ; à l'exécution, le phrasé doit être impeccable et les accents toniques bien à leur place, sans se préoccuper des barres de mesures ignorées au temps de Palestrina, et qui ont l'inconvénient de jeter dans l'esprit et de donner à l'œil des préjugés de temps forts et de temps faibles dont le maître est très librement affranchi. Nous appuierons ici sur la liberté rythmique nécessaire au bon effet de cette œuvre : les annotations excellentes de M. Bordes pourront être suivies en détail pour arriver à une exécution parfaite.

Henry Noel.

BIBLIOGRAPHIE

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1906. *Dreizehnter Jahrgang*, hrsg. von Rudolf Schwartz. Leipzig, Peters, 1907, gr. in-8° de 147 p.

C'est presque une banalité que de recommander le *Jahrbuch Peters*, tant cette publication est connue, et tant l'on est assuré d'y trouver chaque année des études intéressantes et une précieuse bibliographie. Le compte rendu du mouvement de la bibliothèque Peters, qui, comme de coutume, ouvre le volume, nous en montre la progression constante, aussi bien sous le rapport du nombre des lecteurs que sous celui des acquisitions. Sous ce dernier rapport, plus d'un musicien français sera curieux de constater l'achat de grandes partitions récentes, telles que *Pelléas et Mélisande*, *Psyché*, la *Symphonie sur un air montagnard français*, et de consulter le tableau où sont énumérés les ouvrages le plus souvent demandés : la tête de la liste est tenue par *Salomé*, dont la partition (piano et chant) a été 107 fois demandée ; après quoi l'on tombe à 57 bulletins, avec *Tristan et Isolde ;* un peu plus loin arrive *Carmen*, avec 33 lecteurs. Aucun volume de musicologie en notre langue n'a atteint le chiffre de 10 demandes, auquel est parvenu un seul ouvrage anglais, le *Stradivarius* de MM. Hill. Mais pour intéressante que soit cette statistique, elle n'est après tout qu'accessoire, et le *Jahrbuch* nous offre surtout d'excellents travaux historiques et critiques.

En étudiant les conditions dans lesquelles ont été effectuées en Allemagne, par Carl Riedel et par Arnold Mendelssohn, les exécutions ou « rénovations » pratiques des *Passions* de Schütz, M. Friedrich Spitta touche au problème compliqué et délicat de la « restauration » des anciens monuments, sur lequel il y a dans tous les sens beaucoup à dire. Il sera résolu seulement lorsque les connaissances historiques auront fait assez de chemin dans l'esprit des musiciens et du public, pour que l'on sache se transporter dans l'atmosphère même des œuvres à faire revivre, au lieu de les forcer à subir la pression de nos habitudes modernes.

M. Heinrich Rietsch, dans un essai sur « le choix artistique en musique », aborde la propre question de « l'inspiration » musicale, que l'opinion générale veut, ou a longtemps voulu croire toujours spontanée chez les grands créateurs, et que les cahiers d'esquisses de Beethoven, et maints autres exemples, montrent au contraire comme le résultat de la méditation et du « choix » raisonné. C'est principalement dans quelques œuvres de Brahms que M. Rietsch puise ses démonstrations les plus caractéristiques.

M. Hermann Kretzchmar, l'un des collaborateurs les plus actifs du *Jahrbuch Peters*, y donne cette année deux études : l'une sur « Robert Schumann considéré comme esthéticien », qui est une fine et méthodique analyse des idées et des opinions répandues dans les écrits du maître ; l'autre, qui se rattache à des travaux précédents de M. Kretzschmar, sur « la valeur des ouvertures et des principaux opéras de Cherubini pour le temps présent ». Nous connaissons trop peu ce musicien, qui fit de notre pays sa patrie d'élection. Sauf quelques parties

de ses messes, sauf son Traité de contrepoint, qui est encore consulté, les souvenirs évoqués par son nom ne dépassent guère les anecdotes contées et brodées par Berlioz, ou encore l'image chagrine fixée par Ingres, et que le geste solennel de la Muse maintient écrasé sous le poids de la consécration académique. I, y a autre chose à apprendre, pour les jeunes générations, au sujet de Cherubinil et tout en demeurant plus sceptique que M. Kretzschmar relativement à ses dons de musicien dramatique et à l'effet que pourraient produire, au théâtre ou au concert, quelques-unes de ses œuvres, nous souhaiterions volontiers que l'expérience en fût tentée.

Sous forme de « petites communications », l'éditeur du *Jahrbuch*, M. Rudolf Schwartz, fait part des découvertes qu'il a faites relativement à l'imitation par Hassler d'un madrigal de Marenzio, et aux sources littéraires des madrigaux profanes de Palestrina. C'est par les soins de M. Rudolf Schwartz qu'est dressé, comme tous les ans, le catalogue des livres et écrits sur la musique, publiés en toutes langues, pendant l'année écoulée. Ce catalogue occupe les 48 dernières pages du volume, dont il forme l'une des parties les plus méritoires et les plus utiles.

MICHEL BRENET.

Œuvres en prose de Richard Wagner, traduites en français par J.-G. PROD'HOMME. Tome premier des *Gesammelte Schriften*. Paris, Delagrave, s. d. (1907), in-12, 359 p.

Un coup d'œil jeté précisément sur le catalogue qui termine le *Jahrbuch Peters* confirme l'impression ressentie par le musicien le moins attentif, en face d'un ralentissement qui est devenu un arrêt dans la littérature wagnérienne française. Depuis que les sujets de polémiques ont perdu de leur actualité, et qu'il n'est plus resté à enfoncer de portes ouvertes ni fermées, on a enfin trouvé oiseux de se demander si Wagner avait du génie. Par une complète réaction, les commentateurs se taisent. M. Prod'homme rompt ce silence d'une manière par où il semble que ses aînés auraient dû commencer : il nous donne la traduction des « œuvres en prose » de Wagner. Si cette tâche n'a jusqu ici tenté personne, c'est peut-être que le public n'était pas jugé prêt à s y intéresser ; c'est aussi que l'entreprise pouvait sembler trop vaste et trop désintéressée ; en traduisant et re-traduisant les poèmes d'opéras, l'espoir restait de voir adopter sa version au théâtre. M. Prod'homme a courageusement abordé un travail long et ardu, dont il n'a considéré que l'utilité. Son premier volume est conforme au tome I des *Gesammelte Schriften*, sauf l'exclusion des œuvres en vers. On y trouve donc l'*Autobiographie*, le chapitre sur la *Défense d'aimer*, et la série des nouvelles et essais écrits à Paris en 1840 et 1841, pour la *Revue et Gazette musicale*. Toutes les modifications — et il en est qui sont des refontes complètes, et des plus curieuses — que Wagner a introduites dans ces articles, pour les publier en langue allemande, sont données à leur place, à chaque page, par M. Prod'homme, avec un soin qui attache à sa traduction une haute valeur documentaire, et qui permet d'en attendre la suite en toute confiance.

MICHEL BRENET.

Les Religieuses bénédictines de Saint-Louis-du-Temple : Accompagnements des *Cantus Mariales* de Dom POTHIER. Gr. in 8 de 187 pages, 12 fr. Paris, Poussielgue.

Ce livre complète, pour ainsi dire, le petit recueil du Révérendissime Dom Pothier, les *Cantus Mariales* déjà si connus. Par leur choix et leur contexture, la plupart de ces chants étaient destinés à s'introduire en des milieux où la pure sévérité grégorienne était encore ignorée. Les accompagnements que viennent de publier les religieuses bénédictines aideront puissamment ce projet. Chaque

pièce y est notée en grégorien, avec, au-dessous, l'accompagnement en notes modernes et la transposition convenable : peut-être cette disposition nuit-elle parfois à la lecture. C'est la noire qui a été adoptée pour les transcriptions comme unité de temps : des *legato* bien distribués indiquent le groupement des notes. Plusieurs des accompagnements sont très originaux, comme style ou comme dispositions harmoniques, et intéresseront vivement.

A. G.

Frescobaldi-Album. (Collection pour orgue et harmonium publiée par A. Bertarelli et Cie, Milan.) In-4° oblong de 28 pages, 1 fr. 50.

Excellentes sont les publications entreprises dans cette collection des éditeurs Bertarelli et Cie. Ce fascicule, consacré à un choix d'œuvres du fameux organiste de Saint-Pierre de Rome transcrites et annotées par M. A Balladori, contient plusieurs pièces destinées à un très bon succès, encore que toutes ne soient pas de même intérêt.

Missa pro defunctis (édition Vaticane), in-12 de 24 pages, cartonné. 30 pf. (40 centimes), editio Schwann E; le même en notation moderne, editio I. — **Toni communes missae, etc.** (édition Vaticane), in-12 de 26 pages, cartonné, 35 pf. (45 centimes), editio K; le même en notation moderne, editio L. Schwann, à Düsseldorf.

Ces fascicules sont la continuation des excellentes publications de la maison Schwann, qui arrive toujours bonne première dans les transcriptions pratiques de l'édition Vaticane. Les quatre plaquettes ici annoncées, comme leurs aînées, ont, pour les reproductions en plain-chant, les mêmes qualités de clarté de lecture, de netteté, d'aspect artistique. Je ferai des réserves sur celles en notation moderne, où la typographie est moins bien réussie, et où la transcription elle-même pourrait donner lieu à quelques observations.

Abbés Vos et Coopmans : **Le rythme du chant grégorien à l'époque de son apogée, d'après les documents contemporains.** In-8° lithographié de 298 pages et un « Supplément », chez l'auteur, à Hannut (Belgique).

Il y a un demi-siècle, ce travail eût peut-être valu à l'auteur une honorable mention : à l'heure actuelle, il apparaît d'une insigne faiblesse, et dans le choix et la traduction des textes, et dans le manque de critique et le peu de connaissances qu'il dénote. Le rythme imaginé par l'abbé V. n'est ni celui de Houdard ni celui de Dechevrens, quoiqu'il rappelle à l'occasion l'un et l'autre. Cueillons quelques... naïvetés un peu trop violentes à l'égard de l'histoire, de la grammaire ou des manuscrits : les moines byzantins, dans l'Église romaine, « étaient au viiie et au ixe siècle bien plus nombreux et plus influents (période des papes helléniques) » ! La théorie qui fait venir les neumes des accents est « une pure hypothèse ». L'auteur nous parle aussi de la « *virga jacens* » et, mieux encore, nous en dit : « ce trait s'appelle *virga*, quelle qu'en soit la direction ». Oh ! comme si nous disions en français, « qu'il soit dirigé à droite ou à gauche, c'est toujours l'accent aigu ». « L'analyse grégorienne est une science qui n'existe pas. » Et enfin, la conclusion de l'ouvrage : « S. Grégoire a adapté les chants orientaux au rythme de l'Occident; ce seraient maintenant les chants de S. Grégoire qui demanderaient à être adaptés au rythme moderne. » Ces quelques citations peuvent faire juger du reste de l'ouvrage.

VIENT DE PARAITRE :

Salve Regina, à une voix, avec accompagnement, par Mme la comtesse C de B. Ce motet est vendu au profit des prêtres et religieuses pauvres. Au bureau d'édition de la *Schola Cantorum*, 1 fr. 50.

Ce motet, fort original dans sa forme, est conçu dans un style purement récitatif, où la saveur grégorienne et celle du « récit » classique sont heureusement mêlées. On peut l'exécuter à voix seule, ce qui sonnera mieux, ou en chœur à l'unisson. Ce petit motet pourra être comparé aux œuvres diverses inspirées par la liberté du phrasé qui paraît en ce moment jouir d'une faveur toute particulière, et avec raison. Peut-être cette expressive composition de Mme C. de B. comptera-t-elle parmi les premières d'une école nouvelle, d'un « *stilo recitativo* » moderne.

H. N.

LES REVUES (articles à signaler):

Revue musicale. — 1er juillet : Instruments de musique égyptienne et hindoue. J. Combarieu : Organisation des études d'histoire musicale en France au XIXe siècle. P. Aubry : L'œuvre mélodique des troubadours et des trouvères. — 15 juillet : Au Conservatoire : la musique de chambre ; concours de fin d'année. H. Quittard : l'orchestre de l'*Orfeo* [de Monteverde]. — 1er août : l'orchestre de l'*Orfeo* (*suite*).

Revue du chant grégorien. — Juin-juillet : Dom Pothier : Le répons-graduel *Posuisti Domine* (très intéressant article au sujet des 1/4 de ton dans le chant grégorien). Mgr Perriot : Méthode élémentaire d'exécution du chant grégorien (*suite*). Dom L. David : Le chant grégorien à Rome. A. Lhoumeau : A propos des « Etudes de chant grégorien », réponse aux remarques d'un critique (cinglant article sur M. Bas). Al. Grospellier : Encore les signes rythmiques.

Le Guide musical. — 14-21 juillet : E. Closson : Un intendant de l'Opéra de Bruxelles à la fin du XVIIe siècle.

Bulletin de la S. I. M. — 15 juillet : Paul Masson : La musique mesurée à l'antique (XVIe siècle). Ricciotto Canudo : L'esthétique de Verdi et la culture musicale italienne. — 15 août : A. Gastoué : L'ancienne musique byzantine et sa notation. E. Perrin : Un livre de Lacépède sur la musique.

La Musique sacrée. — Août-septembre : M.M. : Du triton. Encartage : Messe des fêtes doubles *Cunctipotens* (édit. Vatic.), transcrite et harmonisée par M. l'abbé Mathieu. (Transcription faite d'après les idées spéciales soutenues par M. M. sur le rythme ; n'est pas moins intéressante à étudier.)

Musica sacra (Namur). — Nos 8, 9 et 10. G. de Lescluze : Quelques questions qui se rapportent à l'orgue. Ch. P. Sosson : De la formation d'un chœur d'église.

Caecilia (Strasbourg). — Juillet : J.-B. Beck : L'interprétation modale [du rythme] des mélodies médiévales des troubadours et trouvères. (Article dirigé contre M. Pierre Aubry, au sujet de son étude publiée dans la *Revue musicale ;* l'auteur se croit « lésé dans son droit de priorité concernant une nouvelle manière de lire les mélodies des troubadours et des trouvères ». Nous n'avons pas qualité pour répondre, mais il nous paraît que M. B. a pris un peu trop vivement la mouche ; lorsque deux érudits travaillent sur la même question, il y a de fortes chances pour que leurs solutions aient beaucoup de points communs.)

Gregorianische Rundschau. — Août : P. Wagner : Le *Te Deum* (fin de cette excellente étude, avec la reproduction des anciennes versions du *Te Deum* alle-

mand). Baüerle : Une réforme de la notation du plain-chant (plain-chant noté uniquement en notes carrées, sur cinq lignes, avec clef de *sol* et armures de transposition).

Rassegna Gregoriana. — Juillet-août : D. Mocquereau et D. Beyssac : Notes sur le *Kyrie* « *Alme Pater* », édit. Vatic. n. X.

St-Gregoriusblad. — Août : J.-J. Graaf : Sur d'anciens chants de pèlerinage du XVIIe et du XVIIIe siècle. J. A. Borrenbergs : Deux études à propos du rythme grégorien.

Musical Times. — Juillet : X... : Le collège de Dulwich (intéressantes notes sur l'histoire musicale de cette maison fondée par un contemporain de Shakespeare.

Church Music. — Juillet : D. Mocquereau : Rythme grégorien, cours théorique et pratique. Wigornia : L'expression dans le plain-chant. Max Springer : L'art d'accompagner le plain-chant. M. Duchamp : Quelques souvenirs sur la *Schola cantorum* de Paris (consacrés à notre œuvre par une ancienne élève maintenant fixée en Amérique). Encartage : *Ave verum* (à 2 v. ég. et org.) de Wiltberger (l'auteur a très heureusement transporté dans la musique la forme parallélique de la séquence) ; *Salve Regina* (à 3 v. d'homme), d'Or. Ravanello (excellente composition où les passages en récitatif alternent avec les passages mesurés).

Voz de la Musica (Burgos). — Nouvelle revue fondée et dirigée par M. F. Olmeda. — F. Olmeda : Interprétation du n° 24 du *motu proprio*. F. Olmeda : Entre les notations actuelles de chant grégorien, doit-on préférer celles qui portent les « signes rythmiques » ou celles qui en manquent ? (cela dépend des cas, répond l'auteur). Compte rendu général du congrès de musique sacrée tenu à Valladolid. Encartage : Pièces d'orgue et psaumes du XVIe siècle, transcrits et annotés, de Aguilera, Cabezon, Navarro ; *A Santo Cristo de la Cena*, ancienne mélodie religieuse populaire.

Le Gérant : ROLLAND.

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Tarif des Annonces

ET DE LA PUBLICITÉ

FAITES DANS LA

TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

ANNONCES

La ligne de 50 lettres environ. . . **1** fr. **50**

PUBLICITÉ

La page.	**50**	francs
La 1/2 page.	**30**	—
Le 1/4 de page.	**18**	—
Le 1/8 de page.	**12**	—

Conditions spéciales pour traités
de 6 mois ou d'un an

Toutes les lettres et communications concernant l'administration de la "Tribune" doivent être adressées à M. HÉRELLE, 269, rue Saint-Jacques.

En dépôt au Bureau d'Édition :

CHANSONS ANCIENNES

Éditions populaires à l'usage des Sociétés Chorales et des Amateurs, en notation moderne

Chansonnier du XVIe siècle. Chansons à 4 voix. Édition populaire en notation moderne avec clefs usuelles, nuances et indications d'exécution par Charles Bordes. Préface de M. André Hallays. 5 »

I **Pierre Certon.** J'espère et crains, je me tais et supplie.
II **Claudin de Sermisy.** Hau, hau le boys
III — Puis qu'en amour a si grand passe-temps.
IV **Guillaume Costeley.** Mignonne, allons voir si la rose.
V — Puisque ce beau mois.
VI — Si c'est un grief tourment.
VII — Allons gay, gay, Bergères (Noël en forme de rondeau).
VIII **Gascongne.** Je ne saurais chanter ni rire.
IX **Clément Jannequin.** Au joly jeu du pousse-avant.
X — Ce moys de may ma verte cotte vestiray.
XI — Petit Nymphe folastre.
XII **Roland de Lassus.** Bonjour mon cœur, bonjour ma douce vie.
XIII — Ce faux amour d'arc et de flèches s'arme.
XIV — Fuyons tous d'amour le jeu.
XV — La nuit froide et sombre.
XVI — Las! voulez-vous qu'une personne chante.
XVII — L'heureux amour qui eslève et honore.
XVIII — Or sus, filles, que l'on me donne.
XIX — Quand mon mari vient de dehors.
XX — Si le long temps à moi trop rigoureux.
XXI — Si vous n'estes en bon point.
XXII — Soyons joyeux sur la plaisante verdure.
XXIII — Un jour vis un foulon qui foulait.
XXIV — Sauter, danser, faire des tours.
XXV **Claude le Jeune.** Voicy du gai printemps.

Les parties vocales des chansons ci-dessus se vendent pour chaque chanson séparée au prix de **0 05** la page (par 10 exemplaires au moins de la même chanson).

Clément Jannequin. Trois fantaisies vocales à 4 voix (XVIe siècle). Édition populaire revue et annotée par Ch. Bordes. . . . . 3 »

I. La bataille de Marignan.
II. Le chant des oiseaux.
III. Les cris de Paris.

Chacune des fantaisies est vendue séparément **0 75** par 10 exemplaires au moins.

Achetez de préférence

LE

Chocolat N.-D. du Travail

IL COUTE :

	le 1/2 kilog.		
Qualité ordinaire.....	**1.50**	La boîte de 100 tablettes.....	**3.75**
— supérieure.....	**1.80**	Chocolat surfin, le 1/2 kilog....	**2.40**

IL SE VEND AU PROFIT DE LA S. P. P.

Société paroissiale de Plaisance, établie pour l'entretien du Culte et du Clergé

ADRESSER LES COMMANDES :

CHOCOLATERIE N.-D. DU TRAVAIL, *32, rue Guilleminot, PARIS (XIVe)*

CONDITIONS D'ENVOI

LIVRAISON A DOMICILE DANS TOUT PARIS

En province, tous nos envois sont faits franco en gare par colis de 2 kilos 500, 4 kilos 500 et 9 kilos. Si la commande n'est pas accompagnée d'un mandat, les frais de remboursement (0.60) sont à la charge du client.

Maison A. ROUART (Éditeur de musique)

18, Boulevard de Strasbourg, **PARIS**

Vient de paraître :

Anthologie générale des CHANSONS DE FRANCE

CHANSONS DE TROUBADOURS

Publiées sous la direction de **M. Pierre AUBRY**

Harmonisées par **M. René de Castéra**

Le recueil, 4 francs

(Envoi franco du Catalogue des Chansons de France)

ABONNEMENT MUSICAL

B. ROUDANEZ

PARIS (VIe) — 9, rue de Médicis, 9 — PARIS (VIe)

GRAND ABONNEMENT		PETIT ABONNEMENT	
Un an. . . **30** fr. — Six mois. . **18** fr.		Un an. . . **20** fr. — Six mois. . **12** fr.	
Trois mois.. **12** fr. — Un mois. . **5** fr.		Trois mois . **8** fr. — Un mois. . **4** fr.	
Donnant droit à 8 morceaux échangeables à volonté		Donnant droit à 3 morceaux échangeables à volonté	

SONT DONNÉS A L'ABONNEMENT

Partitions — Recueils — Morceaux séparés — Musique de Chant — Piano seul
Piano à 4 mains — Musique à deux pianos — Musique instrumentale

---

L.-J. BITON, Libraire-Editeur

à SAINT-LAURENT-SUR-SÈVRE (Vendée)

MUSIQUE RELIGIEUSE Française et Etrangère

Conforme au ***" MOTU PROPRIO "***

Éditions Vaticanes — Œuvres de A. Lhoumeau et du R. Dom Pothier

ENVOI FRANCO DU CATALOGUE GÉNÉRAL

Maisons de Famille de la Schola Cantorum

CRÉÉES EN 1900

1° Pour Jeunes Gens, 269, rue Saint-Jacques. — 2° Pour Jeunes Filles, 18, rue de l'Abbé de l'Épée.

ORGANISATION

1° Pour être admis, les pensionnaires non majeurs doivent être présentés par leur famille ou par un correspondant. — 2° La pension se paie au mois et d'avance.

CONDITIONS

Prix de 6 à 9 francs par jour, de 130 à 180 francs par mois.

Chambres seules, de 2 à 3 francs par jour, de 30 à 60 francs par mois. (Service en plus, 3 francs.)

Repas : Petit Déjeuner : 0 fr. 50 — Déjeuner, 2 francs — Dîner, 2 fr. 50.

Pour tous renseignements s'adresser à Mme Fabre-Soulié, 269, rue Saint-Jacques

La Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

TREIZIÈME ANNÉE — 1907

N° 10

OCTOBRE

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS

LE CHANT POPULAIRE

A L'ÉGLISE ET DANS LES CONFRÉRIES ET PATRONAGES

Comprenant deux séries : l'une sur des textes latins (messes, antiennes et séquences), l'autre sur des textes en langue vulgaire (cantiques, chants de fêtes et marches).

TABLE DES OUVRAGES	Édition avec accomp[t]	Édition sans accompagnement	
		Par unité	Par 10 au moins
Messes grégoriennes harmonisées, d'après la version des manuscrits, par F. de La Tombelle :			
I. Messe des Dimanches ordinaires (Orbis factor).	2 »	0 50	0 30
II. Messe des Doubles (Magne Deus)	2 »	0 50	0 30
Choix de cantiques spirituels, extraits du recueil du P. Sandrei (1716).	2 »	0 50	0 30
Kantika espiratualak. Choix de cantiques populaires basques, publiés par le Dr Larrieu et Ch. Bordes.	2 »	0 50	0 30
Kanouennon Santel. Douze cantiques bretons, recueillis et harmonisés par J. Guy Ropartz ; texte breton revu par M. l'abbé Biler.	2 »	0 50	0 30
Mariale. Cantiques en l'honneur de la T. S. Vierge, par Ch. Bordes	2 »	0 50	0 30
Extraits du Mariale :			
Litanies, cantique en forme de chant alterné.	0 75	0 10	0 05
Florete Flores, cantique du Rosaire	0 75	0 10	0 05
Sur le « Salve Regina »	0 75	0 10	0 05
Sur l' « Alma Redemptoris ».	0 75	0 10	0 05
Sur l' « Ave Regina ».	0 75	0 10	0 05
Sur le « Regina cæli ».	0 75	0 10	0 05
Cantiques aux Saints, par Ch. Bordes.	2 »	0 50	0 30
Extraits des Cantiques aux Saints :			
Cantique en l'honneur de Saint Vincent de Paul.	0 75	0 10	0 05
Cantique en l'honneur de Sainte Philomène.	0 75	0 10	0 05
Cantique en l'honneur de Sainte Anne.	0 75	0 10	0 05
Cantiques de pénitence, par Ch. Bordes	2 »	0 50	0 30
Cantate à la Vierge Immaculée, pour voix de femmes, avec accompagnement, par Paul Vidal.	2 50	0 50	0 30
Textes liturgiques au T. S. Sacrement, adaptés à des chorals de J.-S. Bach d'origine catholique	2 »	0 50	0 30
Euskal Noelak. Choix de 12 Noëls basques anciens, précédés d'un Angelus populaire, publiés par le Dr Larrieu et Ch. Bordes.		0 50	0 30
Cantiques spirituels, par le R. P. Lhoumeau	2 »	0 50	0 30
Cantiones sacræ. Salut transcrit et harmonisé par Dom J. Parisot	2 »	0 50	0 30
Melodiæ Pascales. Choix de pièces grégoriennes et du moyen âge pour les fêtes pascales	2 »	0 50	0 30
Melodiæ Natales. Choix de pièces grégoriennes et du moyen âge pour les fêtes de Noël, harmonisées par A. Guilmant.	2 »	0 50	0 30
Cantiques en l'honneur du Sacre Cœur, par Amédée Gastoué.	2 »	0 50	0 30
Cantilènes grégoriennes du XIIIe au XVe siècle, tirées des manuscrits de l'abbaye de Cadoin (Dordogne) et harmonisées par F. de la Tombelle.	3 »	1 »	0 50
Cantilène à sainte Cécile, harmonisée par A. Guilmant.	0 75	0 10	0 05
Le Drapeau de Mazagran, chant de promenade pour patronages, poésie de Henri Hello, de Ch. Bordes.		0 10	0 05
Chanson de Mai, chant de promenade pour patronages, sur une mélodie populaire de Normandie	0 75	0 10	0 05
Les Noces d'or du Sacerdoce, cantique pour la cinquantième année de prêtrise, par Vincent d'Indy : poésie du R. P. Delaporte.	1 »	0 10	0 05
Pour la fête du Maître, chœur à deux voix d'enfants ; poésie de l'abbé H. Hello, musique de Léon Saint-Requier	0 75	0 10	0 05
Debout, chrétiens (La Roubaisienne), chant catholique et patriotique, paroles du P. V. Delaporte, musique de Georges Guiraud.			
Existe dans les éditions suivantes : Prix nets			
Édition pour piano et chant. 1 »			
Édition pour piano et chœur, à 4 voix mixtes. 1 50			
Parties de chœur. soprani et alti. 0 15			
Parties de chœur. ténors et basses. 0 15			
Édition pour chœur à 4 voix d'hommes, sans accompagnement. 2 »			
Parties de chœur (en partition) prises en quantité (10 au moins). 0 50			
Édition pour fanfare avec ou sans chœur à voix d'hommes (partition) 3 »			
(Cartons pour fanfare). 0 25			
Édition populaire pour chant seul (avec refrain à 2 voix ad libitum. 0 25			
Tantum ergo no VIII des 12 textes de Bach.	0 75	0 10	0 05

NOTIONS, PRINCIPES ET EXERCICES pour l'étude quotidienne du chant, par A. JUMEL, professeur à la Schola Cantorum. — Prix : 2 fr.

Treizième Année | N° 10 | Octobre 1907

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

BUREAUX : *269, rue Saint-Jacques, PARIS (Ve).*

ABONNEMENTS :

Membres souscripteurs de la Société « Les Amis de la Schola » et Élèves de l'École. 6 fr.
Abonnement complet donnant droit aux suppléments. . . . . 10 fr.
Pour l'Étranger (Union postale), ajouter 1 fr.

SOMMAIRE

Les idées générales de Platon dans l'éducation musicale. . Yves Langloys.
Quelques questions à nos lecteurs. — Notre Supplément.
La notation aquitaine d'après les mss. d'Albi (suite). . . . J. Lapeyre.
Bibliographie : L'Esthétique de J.-S. Bach, de M. A. Pirro. M. Emmanuel.
— *Ouvrages divers.* . . . . . A. Gastoué. Les Secrétaires.

L'Éducation des Enfants par la Musique

D'APRÈS PLATON

LES IDÉES GÉNÉRALES DE PLATON DANS L'ÉDUCATION MUSICALE

« Nous sçavons dire : Cicero dit ainsi. Voilà les mœurs de Platon. Ce sont les mots d'Aristote. Mais nous, que disons-nous ? que faisons-nous ? que jugeons-nous ? Autant en dirait un perroquet [1]. »

Évidemment, Montaigne, par ces paroles, n'a pas voulu condamner ses *Essais*, tissu fait, si l'on veut, de choses et de paroles prises un peu partout, mais aussi tramé d'une façon fort originale et toute personnelle par sa propre pensée. Ici, également, on n'a fait que prendre à Platon son bien, et recueillir ses idées éthico-musicales, semées çà et là dans ses écrits ; mais c'est pour en faire ressortir la trame qui les unit, la parfaite logique qui les subordonne toutes.

1. Montaigne, *Essais*, liv. I, ch. XXIV : *Du Pédantisme.*

I

QUI EST LE PLUS MUSICIEN ?

1. Un jour, Socrate parlait avec Thrasymaque de choses profondes ; le dialogue était animé : « Ne dis-tu pas d'un homme qu'il est musicien, d'un autre qu'il ne l'est pas ?

« — Oui. — Lequel des deux est intelligent ? Lequel ne l'est pas ? — Le musicien est intelligent, l'autre ne l'est pas [1]. »

O vous qui ne pensez pas avoir la main assez fine pour toucher les cordes d'une lyre ou qui peut-être ne vous sentez pas assez d'oreille pour suivre avec goût une symphonie et connaître de la musique, vous voilà jetés dans un profond discrédit par ce mot de Platon, mot qui tomberait, lourd comme une massue, si le coup n'était amorti par les commentaires très doux qu'il entraîne dans sa chute.

Il ne sera pas nécessaire que les cordes tremblent sous vos doigts ni que des frissons d'esthétique musicale passent dans votre âme pour pouvoir vous dire musicien. Il y a une harmonie, plus profonde, que l'oreille n'entend pas, mais que l'esprit entrevoit, celle que l'on peut établir dans son âme ; et si votre cœur est assez élevé pour s'en faire une amie, vous êtes musicien, « plus musicien que celui qui fait chanter les cordes d'une lyre [2] ».

Par suite, le méchant sophisme de Socrate ne vous atteint pas : vous êtes intelligent. Vous n'avez pas à craindre de devenir ce vilain homme « qui ne sait point étudier un concert ou apprécier d'excellents joueurs de flûte... qui s'ennuie de la symphonie et qui demande si elle ne doit pas bientôt finir [3]. »

Encore moins encourez-vous ce poétique anathème lancé par Shakspeare contre celui

> That hath no music in himself
> Nor is not moved with concord of sweet sounds,
> The motions of his spirit are dull as night ;
> Let no such man be trusted [4] !

1. Platon, *Rép*, liv. I, 349 *e*.

2. Platon, *Rép.*, III, 412 a : τὸν μετριώτατα τῇ ψυχῇ προσφέροντα τοῦτον ὀρθότατ' ἄν φαίμεν εἶναι τελέως μουσικώτατον καὶ εὐαρμοστότατον, πολὺ μᾶλλον, ἢ τὸν τὰς χορδὰς ἀλλήλαις ξυνιστάντα...

Platon, *Lachès*, 188 c... : Μοι δοκεῖ μουσικὸς ὁ τοιοῦτος εἶναι, ἁρμονίαν καλλίστην ἡρμοσμένος, οὐ λύραν οὐδὲ παιδιᾶς ὄργανα, ἀλλὰ τῷ ὄντι ζῆν, ἡρμοσμένος [οὗ] αὐτὸς αὑτοῦ τὸν βίον σύμφωνον τοῖς λόγοις πρὸς τὰ ἔργα, ἀτεχνῶς ὡριστί... Boëce, interprétant à sa manière le titre de musicien, donne cette appellation, avant tout, non pas à celui qui tire le meilleur parti d'un instrument quelconque, mais à celui dont le jugement saisit l'essence même de la composition musicale. *Inst. mus.*, I, 34 (éd. Teubner, Leipzig, 1867).

3. Théophraste, c.xix. *Le vilain Homme* (trad. de La Bruyère).

4. *Merchant of Venise*, acte V, scène 1. *Traduction* : Celui qui n'a pas la musique en lui-même, qui n'est pas ému par l'accord des doux sons, a les mouvements de son esprit aussi denses que la nuit; ne laissez pas un tel homme devenir votre compagnon.

Cependant on peut être musicien des deux façons ; — si l'on sait mettre de l'harmonie dans son âme, dans sa vie, et faire aussi chanter celle d'un lyre, cela ne nuit pas.

Platon eut ce double avantage : Dracon l'Athénien, Metellus d'Agrigente [1] et Damon [2] lui rendirent familières les délicatesses de l'harmonie antique ; il sut d'ailleurs mettre dans sa vie cette harmonie intime, symbole d'une âme bien ordonnée et maîtresse de ses passions. Si les théories musicales de Platon trouvaient un écho dans l'âme de ses disciples, ils n'étaient pas seuls heureux, et j'imagine que les petits oiseaux des jardins d'Académus saisirent, eux aussi, à leur façon, la pensée ailée qui s'envolait avec chaque note de sa lyre.

Tout poète, il est vrai, depuis Hésiode [3] jusqu'à Catulle Mendès, a dit son mot sur la musique. De grands penseurs, des savants comme Aristote [4], Euclide [5], en ont parlé aussi. Mais pas un n'a pensé plus à elle que Platon. Ses dialogues, d'allure parfois bien dialectique, sont tous joyeusement égayés de choses musicales.

A peine pense-t-il à la note aiguë qui tremble sur la lyre à côté de la note grave pour former l'harmonie [6], que déjà le monde entier pénètre dans sa pensée. Il faut l'entendre parler de cet amour qui réside en toute chose et qu'il définit « l'union des contraires », amour fondé sur l'échange de services réciproques, comme font deux notes de musique de degrés divers, pour produire l'harmonie [7].

Ainsi, dans notre âme, les facultés inférieures devront se concerter avec les plus élevées pour la rendre harmonieuse [8].

Ainsi, dans l'État, le petit et le grand devront s'entendre pour le bonheur commun [9]. Il n'y a pas, dans la création, d'être, si dur, si matériel, si réfractaire soit-il, qui ne s'assouplisse et ne prenne des formes plus sveltes, plus éthérées, quand on lui applique les lois de l'harmonie .

1. Platon, *Rép.*, III, 400 a ; IV, 424 c ; Damon était créateur lui-même de certaines harmonies. — Plutarque, *De Mus.*, XVII, 1.

2. Plutarque, *De Mus.*, XVII, 1. Ce traité est attribué à Plutarque. Il est peut-être d'Aristoxène. Cf. Gevaert, *Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité*, t. I, p. 19. (Gand, 1875.)

3. Hésiode, *Bouclier d'Hercule*, v. 270 sq. — Lucien, *De Salt.*, XXXIII, 23 et 24, etc.

4. Aristote, *Problèmes*, sect. XIX, 917 à 922.

5. Euclide, *Introduction harmonique.*

6. Ἁρμονία signifie parfois l'intervalle d'octave. Le plus souvent, il désigne une série de sons successifs, et non un ensemble de sons simultanés, comme nous l'entendons aujourd'hui.

7. Platon, *Banquet*, 186 d ; 187 a 6 : Il faut concilier dans un même amour les choses les plus ennemies : le froid et le chaud, le doux et l'amer, l'humide et le sec... Ainsi, dans l'art musical, le grave et l'aigu, de contraires qu'ils sont, grâce aux lois de l'harmonie s'accordent dans une heureuse consonance. Ainsi encore l'harmonie accorde les voix opposées : ἔρωτα καὶ ὁμόνοιαν ἀλλήλοις ἐμποιήσασα...

Plutarque, *De Anim. procreat. in Timaeo*, IV : De même encore, Dieu a pris un principe ténébreux et obscur (le corps), puis un autre insensé et turbulent (l'âme) : il les a disposés et harmonisés tous deux pour en faire le plus bel animal, « l'Homme ».

8. Plutarque, *Quaest. Platon*, IX, nos 1 et 2.

9. Platon, *Rép.*, IX, 581 c.

10. *De Anim. procreat. in Timaeo*, XXXIII : Les choses les plus matérielles, mises

D'ailleurs, Platon pense, avec l'école pythagoricienne, que tout a été créé suivant ces lois [1]. Dans la formation de l'âme du monde, Dieu n'a eu qu'à appliquer aux quatre éléments les rapports qui déterminent les intervalles harmoniques. De même qu'en musique, la quarte et la quinte servent de moyens termes entre la fondamentale et son octave, de même, pour unir le feu (élément subtil) à la terre (élément très dense), Dieu a ménagé deux intermédiaires ; l'eau et l'air sont ces deux milieux dont Platon a si ingénieusement parlé [2]. Tout l'univers d'ailleurs n'est pas autre chose, pour Platon, qu'une grande lyre : « Les astres et les autres sphères qui s'y meuvent gardent, les uns à l'égard des autres, des intervalles, des vitesses, des cours de révolution proportionnés comme tout l'est dans un instrument à cordes bien tendues et bien accordées [3]. Aux révolutions de chaque planète préside une sirène qui a sa voix propre, et de toutes ces voix résulte une harmonie divine comme est celle d'une lyre [4]. » D'après cela, Dieu serait l'être musicien par excellence, ὁ μουσικός.

Davantage, ce tout harmonieux possède dans chacune de ses parties une harmonie qui lui est propre. Ainsi l'âme de l'homme n'est peut-être pas autre chose que l'harmonie d'une lyre. Du moins, la relation qui les unit semble tellement subtile au pauvre Simmias, qu'il est bien près d'en identifier les deux termes. Il faudra toute la subtile dialectique de Socrate pour les lui faire bien distinguer [5].

II

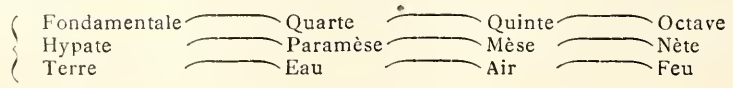
LA « FONCTION » MUSIQUE DANS LA VIE

2. Mais Platon ne prétend pas seulement nous parler de la musique en dilettante, en poète. Il veut en montrer la vertu moralisatrice et

suivant les lois des proportions, pierres, bois, écorces d'arbre, boyaux des bêtes, leurs nerfs, leur fiel, étant accommodés ensemble, on en tire des sons d'instrument admirables. Aussi Zénon le Citieïen, conviait les jeunes gens à aller voir et ouïr les joueuses de flûtes et hautbois pour entendre quelle douceur de sons et de voix rendent des cornes, des bois, des cannes, des roseaux, dès qu'on leur a appliqué les raisons des proportions des accords.

1. Plutarque, *De Mus.*, XLIV, 2, et Platon, Epin. 991. Toutes les figures de géométrie, les combinaisons de nombres, les systèmes harmoniques, les mouvements des astres, sont liés par un rapport commun.

2. Plutarque, *De Anim. procreat. in Timaeo*, XXIV et XXV, et *Epitome libri de anim. procr.*, VI.



3. Plutarque, *De Anim. procr. in Tim.*, XXXIII et XXXII. Allusion *Rép.*, X, 617 b.

4. Platon, *Timée, 38 d.* On sait du reste que les anciens avaient donné à chaque corde le nom d'une planète. Cf. Boëce, *op. cit.*, I, 27.

5. Platon, *Phédon*, XXXVI, 85 e et 91 a.

l'utiliser pour l'éducation de l'homme. Car c'est par la musique que les bonnes mœurs, selon lui, entrent dans l'âme [1].

Tous les Grecs (pour ne parler que d'eux), avant et après Platon, ont entrevu plus ou moins l'effet moral de la musique sur le cœur de l'homme [2]. Homère en fait le symbole de la paix [3]. Achille, pour apaiser sa colère contre Agamemnon, touchait une lyre harmonieuse [4], à cheville d'argent : il y chantait les actions des héros : « Apprends « par là, dit Homère, quel usage on doit faire de la musique [5]. C'est « en effet la meilleure occupation pour un vaillant soldat, que d'exci- « ter son courage par la musique la plus noble, afin d'être prêt à la « guerre, au premier signal. »

Plutarque nous raconte « qu'Antigénide, un jour, devant Alexandre, « joua un air militaire : celui-ci fut si ému et si échauffé en courage, « par les aiguillons de cette musique, qu'il sauta de sa place et s'en « courut mettre la main aux armes qui étaient près de lui, témoignant « que ces vers d'une chanson spartiate sont vrais :

Savoir doucement chanter
Sur la lyre de beaux carmes
Sied bien avec le hanter
Vaillamment, le faict d'armes [6]. »

Polybe, le judicieux Polybe, comme l'appelle Montesquieu, dit que la musique était nécessaire pour adoucir les mœurs des Arcadiens qui habitaient un pays où l'air est triste et froid, que ceux de Cythère, qui négligèrent la musique, surpassèrent en cruauté tous les Grecs et qu'il n'y a point de ville où l'on ait vu tant de crimes [7].

Lucien dit aussi qu'on éveillait de son temps l'esprit des jeunes gens par l'étude de l'arithmétique et de la géométrie, après leur avoir appris à lire et à écrire, et qu'on l'adoucissait par la musique [8].

Adoucir les mœurs, rendre l'homme moins cruel : c'est déjà quelque chose ; mais Platon compte bien tirer de la musique plus que cela ; il veut voir en elle un principe fécond pour la vie, une vertu foncièrement éducatrice de l'âme. Il ne voudrait pas qu'elle ne fût qu'un

1. Platon, *Rép.*, IV, 425 a.
2. Lucien, *De Salt.*, XXXIII, 23.
3. Cf. Boëce, *op. cit.*, I, 1, où il reprend pour son compte les idées de Platon « Musica vero non modo speculationi, verum etiam moralitati coniuncta est. »
4. Cité par Plutarque, *De Mus.*, XLI, 1.
5. *Iliade*, IX, 186,
6. Plutarque, *De la fortune d'Alexandre*, traité II, ch. II. — *Traduction d'Amyot*, t. XVII, p. 202 de la collection (Paris, 1787). Cf. Aulu-Gelle, XV, 17.
7. Montesquieu, *Esprit des Lois*, IV, 8. Cf. aussi Polybe, *Hist.*, IV, *Odyss.*, III, 266. Plutarque, *De Mus.*, XLII, 1. Un exemple de même genre est cité dans l'*Histoire du Paraguay* du P. de Charlevoix, t. I, liv. VIII :
« Le P. Noël Berthold, missionnaire au Paraguay, écrivait en 1628 que ce qui avait le plus contribué à unir à eux les Indiens des Réductions, et à les civiliser, était la musique (ballets et chœurs dans le goût de ceux de France), que leur avait apprise, avec son violon, un Frère Jésuite français. Les nouveaux chrétiens couraient à lui comme après leur Orphée ! »
8. Lucien, *Anacharsis*, 21.

art d'agrément [1]. Car l'art « a une fonction morale », a dit un penseur [2], qui se rencontre en cela avec Platon [3]. Si donc la musique se proposait elle-même comme fin, si sa beauté avait la priorité sur son utilité morale dans l'esprit des jeunes gens, elle nuirait aux mœurs au lieu de les élever. Car, « c'est déshonorer l'âme de la manière la plus complète « que de préférer la beauté à la vertu » [4].

Quelle est donc la fonction morale de la musique ? Elle est définie dans un mot de Plutarque, interprète de la pensée de Platon : « Les Grecs anciens pensaient former le cœur des jeunes gens en y introduisant une sorte d'harmonie, c'est-à-dire la juste relation des choses entre elles, sentiment qui pût les porter à tout ce qui est honnête [5]. »

Or, un jeune homme honnête, dans la République de Platon, doit cultiver dans son âme deux vertus essentielles : la fidélité dans la religion, la virilité dans la guerre, et c'est précisément par la musique que Platon compte imprimer au cœur de ses jeunes gens ces deux caractères [6]. Il suivait en cela la tradition de l'antiquité grecque : « Plus on en remonte les phases éloignées, plus on voit que la musique était uniquement employée à l'éducation de la jeunesse et au culte des dieux [7]. »

C'est dans ce but que Lycurgue avait organisé « des chœurs de jeunes Lacédémoniennes, où elles faisaient compliment aux jeunes gens virils et raillaient les autres [8] ».

Rien n'était plus commun, chez les Grecs, que de s'exciter contre l'ennemi par des chants guerriers, adressés à quelque dieu. Chez les Lacédémoniens, on chantait, au son des flûtes, le cantique de Castor, en marchant au combat [9] ; les Crétois s'y lançaient au son de la lyre ; les Argiens au son de la trompette. D'ailleurs dans tous les peuples et dans tous les temps, il en fut ainsi ; et jusque dans les armées de notre vieille Europe. Un Normand, Taillefer, dit-on, entonna *la Chanson de Roland* pour engager la bataille d'Hastings. Plus d'une fois, nos soldats se sont jetés au feu avec plus de « furia » au seul souvenir

1. Platon, *Lois*, II, 668 a : « Ceux qui se piquent d'honorer les Muses par leurs cantilènes doivent s'attacher non à celles qui sont belles, mais à celles qui sont morales (ὀρθά). Cf. *Timée*, 47, c. d. Dans *Gorgias*, 501 e, Platon blâme les poètes qui, comme Kinésias, ne font de la musique qu'un art d'agrément qui flatte l'auditeur.

2. Brunetière, *Discours de combat* : *Art et morale*.

3. Platon, *Lois*, V, 727 d.

4. Plutarque, *De Mus.*, XLI, 2.

5. Une fois pour toutes, j'avertis que je ne dirai presque rien de la jeunesse féminine, car Platon veut que les jeunes filles soient élevées exactement comme les garçons, tenues aux mêmes exercices de gymnastique et de chant. Elles devront pouvoir, elles aussi, être utiles à la guerre.

6. Cf. Platon, *Lois*, liv. VII, 794 d, 804 d, 813 e, 814 c, etc. ; *Timée*, 18 c ; *Rép.*, V, 456-457 c, etc.

7. Plutarque, *De Mus.*, XXVII, 1.

8. Plutarque, *Lycurgue*, t. I, p. 218 (trad d'Amyot). Cf. Pindare, *Pyth. od.*, 2, v. 125.

9. Plutarque, *De Mus* , XXVI, 1.

de la *Marseillaise ;* et nos petits troupiers à guêtres blanches vont à l'assaut en chantant le populaire « La mont'ras-tu, la côte », et plus d'un, harassé, s'improvise des forces nouvelles quand le clairon sonne la charge. Le vieux mot de Plutarque est toujours vrai : « Rien n'est plus utile que la musique pour s'exciter en tout temps à toutes sortes d'actions vertueuses, et surtout lorsqu'il s'agit d'affronter les périls de la guerre [1] ».

C'est ainsi que le boiteux et borgne Tyrtée entraîna les cohortes spartiates dans la deuxième guerre de Messénie, glorieux épisode qui n'avait pas besoin, pour être immortel, de la mention qu'en fait Horace dans ces vers que nous avons tous appris jadis :

Tyrtaeusque mares animos in martia bella
Versibus exarcuit [2].

Platon voulait conserver à la musique ce caractère guerrier. Toutefois il fera des réserves Sans penser, comme quelques-uns le veulent, « qu'un germe d'immoralité se trouve toujours enveloppé dans la notion « du grand art musical [3] », il en éliminera tout ce qui ne tendra pas directement au but qu'il veut atteindre.

Or, la musique grecque, on le sait, est toute poésie, mélodie, rythme ; il éliminera des poésies, des mélodies, des rythmes. La mélodie grecque peut affecter divers genres, divers modes : Platon éliminera certains genres et certains modes. On la pouvait chanter en s'accompagnant d'instruments différents : il fera la critique de certains d'entre eux.

A la rythmique se rattache l'orchestique : il n'admettra que certaines danses.

Regardons cette couronne de fleurs divines qu'est la musique, ornement futur de la nouvelle génération grecque ; nous la verrons bien s'effeuiller dans la main de Platon ; mais il ne laissera tomber, de chaque fleur, que les pétales secs ou capables de déparer le front des jeunes guerriers.

YVES LANGLOYS.

1. Plutarque, *De Mus.*, XXVI, 1.
2. Horace, *Art poétiq.*, v. 40.
3. Brunetière, *op. cit. : Art et morale.*

QUELQUES QUESTIONS A NOS LECTEURS

Bientôt, va se terminer notre treizième année. Nous nous sommes efforcés de donner à la revue une allure vivante et intéressante. Avons-nous réussi ? C'est à nos amis de le dire.

Ils ont pu remarquer qu'autant qu'il a été possible, on a donné à chaque numéro, ou du moins à certains d'entre eux, une unité de genre, l'un étant plutôt d'ordre pratique, un autre surtout musicologique, ici avec des études plus longues, là avec des articles plus courts.

Nous demandons donc très simplement à nos lecteurs, et nous les prions de répondre de même :

Êtes-vous satisfaits de la tenue de la Tribune ?

Avez-vous quelque idée nouvelle à lui suggérer, dans sa rédaction ou son plan ? L'un des numéros de la présente année vous satisfait-il plus que les autres ?

*
* *

Seconde question. La *Tribune* est l'organe de la *Schola*, et par conséquent de tous ses services.

Aujourd'hui, nous nous occuperons surtout du *Bureau d'édition*.

Vous avez pu le remarquer, sous la dévouée direction de ses directeur et gérant, le Bureau d'édition a cherché cette année à mettre au point les publications en retard. La troisième année de l'*Anthologie*, des motets divers et pièces pour piano, ont successivement paru. Prochainement, ce seront les *Concerts spirituels* qui reprendront leur cours.

Quel genre de publication désirez-vous voir entreprendre maintenant par le Bureau d'édition ? *Des motets ? Dans quel genre ? anciens, modernes, à deux ou plusieurs voix, avec ou sans accompagnement ?*

Des cantiques ? Des cantates ? De quelle façon ?

Des pièces d'orgue ?

Etc., au jugement de chacun.

Et, pour ceux d'entre vous qui vous livrez à la composition, avez-vous quelque œuvre que vous pensez pouvoir rentrer dans le programme de la *Schola* ? Nous serions très heureux de vous voir nous proposer des pièces diverses. Bien entendu, dans celles qu'on nous enverra, un choix sera fait, sous la direction de M. Vincent d'Indy

les compositions acceptées seront éditées aux frais du Bureau d'édition, qui s'entendra avec l'auteur pour la rétribution d'usage.

Pour les pièces profanes, on peut demander dès à présent un exemplaire des statuts de l'*Édition mutuelle*, officiellement constituée en société déclarée.

*
* *

Envoyer les réponses concernant la *Tribune* à M. A. Gastoué, et celles visant le *Bureau d'édition* à M. Hérelle.

NOTRE SUPPLÉMENT

Libera me, à 3 et 4 voix, de Vittoria.

Pour répondre aux nombreuses demandes qui nous ont été faites, la *Tribune* a repris les encartages de musique, et désormais les continuera, à la place des « Tablettes ». En supplément, nous commençons donc aujourd'hui la publication du superbe *Libera me* écrit par le grand compositeur espagnol du XVIe siècle. Cette pièce, qui produit un effet très saisissant, est à la portée des maîtrises ordinaires ayant l'habitude de chanter à 4 parties ; on pourra donc la préparer pour les prochains offices des défunts, là ou le chant polyphonique est admis.

D'ailleurs, entièrement composée sur les thèmes liturgiques, elle est destinée à s'adapter étroitement au répons grégorien, avec les phrases duquel elle alterne.

L'alto, en effet, chante en *planus cantus* le *Libera me*, et, tout autour, viennent s'y enlacer, en de belles imitations, les autres parties ; cette voix devra donc rester *très soutenue* et très calme, les autres étant *très expressives*. Au *Dum veneris*, et pour la reprise *Quando caeli*, les chœurs s'unissent pour dire à l'unisson la mélodie liturgique. Les versets devront être dits autant que possible en *trio*, si l'on a des voix suffisamment belles et exercées (*Tremens*, *Dies illa*) ; la partie d'alto peut être tenue — de préférence même, si on en a les éléments — par une voix d'homme (haute-contre), chantant à l'unisson du diapason des alti.

Nous prions nos lecteurs de nous excuser de ne pas donner en entier ce répons, à cause de son importance. Le mois prochain, nous l'achèverons, et donnerons une autre œuvre sur le même sujet.

LA NOTATION AQUITAINE

ET

Les Origines de la Notation Musicale

D'après les anciens manuscrits d'Albi

PAR

J. LAPEYRE, professeur agrégé au lycée d'Albi
(† 1902)

Avec notes de A. GUITTARD

(Suite.)

PREMIÈRE PÉRIODE

Le plus ancien manuscrit contenant des neumes aquitains[1] que l'on trouve à la bibliothèque d'Albi, est l'ANTIPHONAE ET RESPONSORIA.

Dans le *Catalogue général*[2] il porte le numéro 44.

1. « Les neumes-accents comme les neumes-points, lisons-nous dans la *Paléographie Musicale* (tome I, p. 124), descendent d'une source unique, l'accentuation neumatique. » Pourquoi et comment en est-on venu des premiers aux seconds, qui sont précisément ceux qui abondent dans les manuscrits dont nous avons à nous occuper ? Dom A. Mocquereau y répond en disant que c'est « pour rendre plus rapides et plus faciles les mouvements nécessités par le tracé des caractères » (*id.*, p. 127). Ce changement se serait fait d'ailleurs successivement.

Cf. Tableau de la *Paléographie*, I, 125, et explications qui suivent ; II, 127 sq. — Dom J. Pothier, les *Mélodies grégoriennes*, p. 61-2, 69-70. « C'est en Aquitaine, ajoute D. Mocquereau (*id.*, p. 138), dans le midi de la France et dans presque toute l'Espagne, que le système des points détachés arriva à son plus complet développement et constitua même une notation régulière qui comprend une famille assez considérable de manuscrits. »

Nous entrerons plus loin dans les détails.

2. Ce manuscrit est très intéressant à connaître. En avant du premier folio nous lisons le titre suivant : ANTIPHONÆ, RESPONSARIA (*sic*), LECTIONES, *etc.*, *manuscriptum antiquissimum ex libris vener. capituli Ecclesiæ Albiensis.*

Jean Lapeyre croit que sa fine écriture caroline permet de le faire remonter jusqu'au IXe siècle. C'est là aussi l'opinion de Dom Leclercq (*Dictionnaire d'Archéologie et de Liturgie*, tome I, col. 1065). Ce n'est peut-être pas une preuve certaine et convaincante, surtout si nous ajoutons que les 125 folios qui constituent le manuscrit sont l'œuvre de plusieurs copistes qui les auraient écrits à plusieurs années d'intervalle.

Il est vrai que dans les premières années de l'époque carolingienne nous trouvons

Les passages notés [1] sont :

Folio 2 : le *Graduel* du premier dimanche de l'Avent : *Universi qui te expectant, non confundentur, Domine.* — ℣. *Vias tuas, Domine, notas fac mihi : et semitas tuas edoce me.* Suit l'*Alleluia.* — ℣. *Ostende nobis, Domine, misericordiam tuam : et salutare tuum da nobis* [2].

Folio 5 : une ligne d'un verset de l'*Offertoire* de la Nativité (messe de l'aurore) : *Dominus regnavit, decorem induit...* et plus loin une longue suite de neumes sur le mot *die.*

Folio 5 (verso) : la première ligne de l'*Introït* de la Nativité, (messe du jour) : *Puer natus est nobis et filius datus est.*

Folio 85 : un *Répons* de l'office des Rameaux : *In die qua invocavi te, Domine, dixisti : noli timere ; judicasti causam meam, et liberasti me, Domine, Deus meus.*

Folio 93 (verso) : une ligne d'un *Répons* : *Ego sicut vitis fructificavi suavitatem odoris, alleluia.*

Folio 118 : une *Antienne* des deuxièmes vêpres de plusieurs martyrs : *Absterget Deus omnem lacrimam ab oculis sanctorum : et jam non erit amplius neque luctus, neque clamor, sed nec ullus dolor : quoniam priora transierunt* [3].

Dans tous ces passages, les neumes ont été écrits en même temps que le texte, ce qu'on reconnaît très facilement à l'espacement des syllabes sur lesquelles se développent de longues vocalises [4]. Il n'en a pas dû être très probablement de même dans un autre passage noté au verso du folio 48, dont nous n'avons pas parlé, où les neumes paraissent avoir été rapportés ultérieurement avec de l'encre plus foncée [5].

beaucoup, comme dans l'*Antiphonae et Responsoria*, l'écriture romane fine avec capitales très simples. Cependant nous ne saurions oublier que les copistes de notre pays d'Aquitaine ont conservé plus longtemps que les autres les formes anciennes dans leurs travaux. A Paris, en particulier, on trouve plusieurs manuscrits aquitains qui nous autorisent à donner au nôtre une date moins reculée que celle qui lui est attribuée. Tels sont : Bibl. nat. fonds latin, n° 909, fragments du IXe au XIe siècle ; n° 1240, écrit entre 933 et 936 et qu'on peut rapprocher d'un autre cité par la *Paléographie*, I, pl. XVII ; n° 1084, du XIe siècle ; n° 1120, du commencement de ce même siècle.

1. Dans ce manuscrit, qui contient, comme l'indique le titre, des antiennes, des répons et des leçons, nous trouvons bien peu de textes avec points superposés. A peine six passages, et encore relativement très courts.

Nous devons ajouter, pour être complet, que dans une antienne ou un répons, le morceau n'est pas noté en entier. Ici la première phrase, là la dernière, ailleurs un simple passage.

Ne peut-on pas dire que c'est une preuve que l'*Antiphonae et Responsoria* n'était nullement destiné aux chantres ? Il est, en effet, difficile d'admettre que la *schola* savait par cœur toutes les antiennes, excepté celles que renferme le manuscrit.

2. Il n'y a rien de bien particulier dans ce passage au point de vue musical. Néanmoins, nous devons faire remarquer que les syllabes brèves des proparoxytons sont chargées de plusieurs notes. (Cf. la brochure de D. Pothier et l'article paru dans la *Tribune de Saint-Gervais*, février 1907, p. 36-41). C'est ainsi que nous trouvons sur les *mi* de tous les *Domino*, des podatus ou des torculus. Mentionnons les jubili très longs de l'*Alleluia* et du de nier *nobis*.

3. Sur *si* de *transierunt* on distingue un *podatus*. L'édition de Solesmes a un *torculus*.

4. V. g. dans le graduel du premier dimanche de l'Avent.

5. Très ultérieurement, pourrions-nous dire. Ce dut être un élève de la *schola* qui ajouta pour son usage personnel ces neumes, assez mal faits d'ailleurs.

Il n'y a, dans la partie musicale de ce manuscrit, aucune trace de ligne directrice, ni de clef, ce qui rendrait sa lecture fort difficile si on n'avait pas la ressource de la comparer aux livres liturgiques actuels qui contiennent à peu près les mêmes chants.

Les notes simples, formées de points ou de petits traits horizontaux, sont placées à des distances plus ou moins grandes du texte, suivant qu'elles représentent des sons plus ou moins aigus.

Lorsque la voix s'élève, ces points sont alignés obliquement et l'on arrive au plus élevé par un petit trait de même direction. Le plus souvent, ce trait se termine par un crochet à une hauteur indéterminée et forme ainsi un neume ayant quelque analogie avec le *podatus* de la notation latine [1].

Quelquefois le crochet présente un prolongement vertical descendant, indiquant une inflexion de la voix consécutive à son mouvement ascensionnel : c'est le *torculus* [2].

Dans le mouvement descendant, les points sont, en général, superposés verticalement (*climacus*) [3].

On trouve encore des signes ascendants (*epiphonus*) ou descendants (*cephalicus*) indiquant ce que Gui d'Arezzo appelle des sons liquescents [4], et un signe exactement semblable à la lettre S du texte, f, représentant les notes *si* ou *mi*, que nous considérons aujourd'hui comme notes sensible des gammes d'*ut* ou de *fa*. Ce signe ne serait-il

1. Dans les neumes-accents du xe siècle, le *podatus* était représenté par une sorte d'accent circonflexe renversé. Son accent grave, ou si l'on veut mieux, son crochet inférieur représentant l'accent grave, a été remplacé par un point. Nous aurons encore d'autres modifications à constater plus tard. (Cf. Tableau de la page 69 des *Mélodies Grégoriennes*, colonne du *podatus*.)

2. Dans la notation latine la forme du *torculus* était modifiée. Ici encore un point a été substitué à l'accent grave. (Cf. D. Pothier, *id.*)

3. Le *climacus* est un exemple frappant du passage de la notation latine à la notation aquitaine. Le signe dont nous parlons a pris successivement différentes formes que l'on peut trouver dans Dom Pothier (*loc. cit.*).

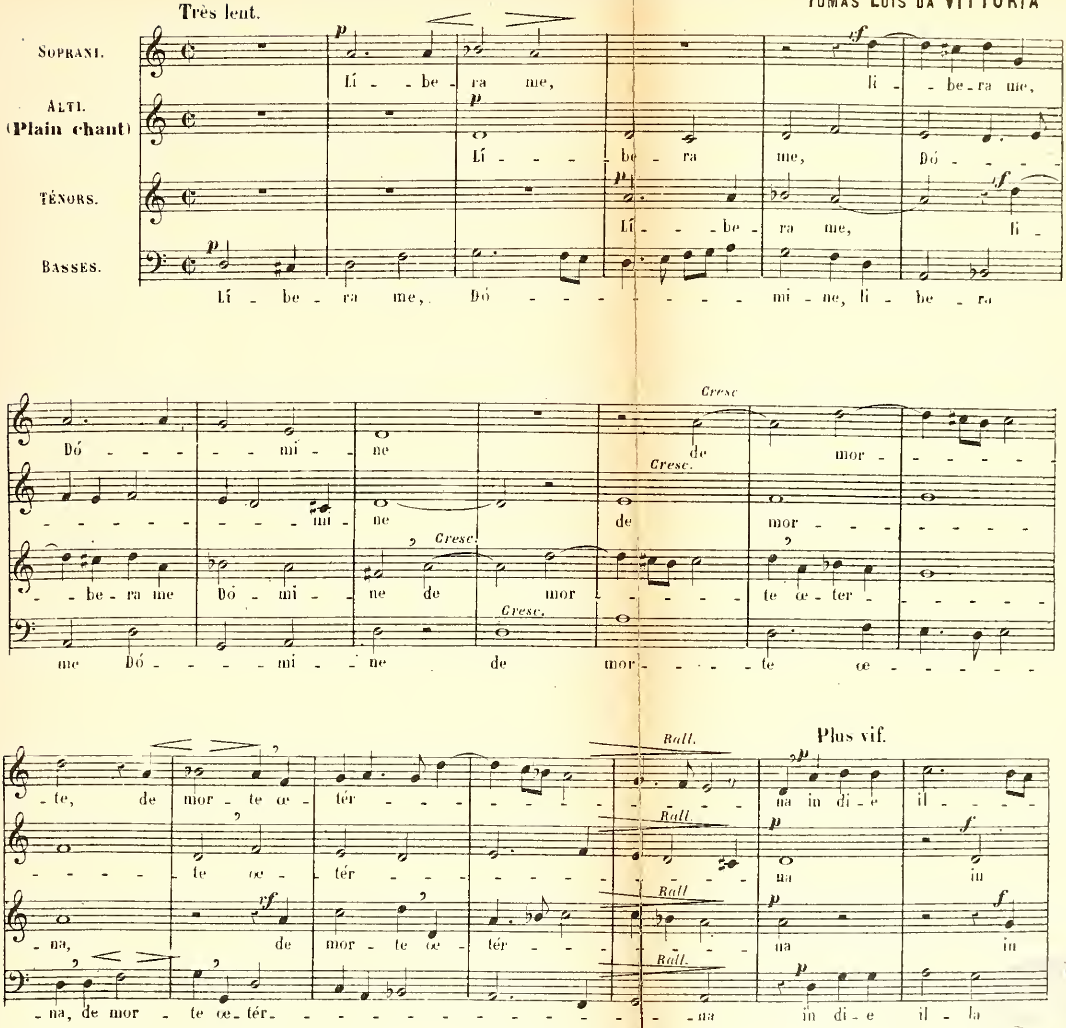
4. Voici ce que dit le moine de Pompose des notes liquescentes : « *Liquescunt in multis voces more litterarum, ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens, nec finiri videatur.* » De même que parmi les lettres il y a des liquides (L, M, N, R), ainsi parmi les sons, il en est beaucoup qui se liquéfient. Ceci arrive quand, dans le passage d'une syllabe à une autre, un son plein et entier au début *se fond* ensuite au moment même de la transition, si bien qu'il ne semble pas finir. (*Paléogr. Music.*, t. II, p. 38.)

Gui n'a pas été seul à parler de ce genre de notes. Les *Regulae musicae de ignoto cantu*, l'auteur du traité *De Harmonica institutione* et Jean de Muris nous apprennent que la « note liquescente est un fait de prononciation qui, en raison de l'union intime du texte et de la musique, a son retentissement dans la mélodie et par suite dans la notation neumatique ». (*Id.*, p. 39.)

Quatre faits principaux, ajoute la *Paléographie*, sont à retenir : « *a*) Les notes liquescentes ne se rencontrent jamais dans les pures vocalises ; *b*) tout son liquescent finit un groupe neumatique et sert de transition à une syllabe nouvelle ; *c*) toute note finale d'un neume servant de transition d'une syllabe à une autre n'est pas, par cela seul, note semi-vocale : il faut en outre que cette note soit en contact avec une syllabe dont les combinaisons de consonnes et de voyelles présentent des conditions phonétiques spéciales entraînant la liquescence ; *d*) la liquescence dans la mélodie n'a pas lieu toutes les fois que se présentent dans le texte les conditions phonétiques qui la déterminent ordinairement. »

Libera me Domine*

TOMAS LUIS DA VITTORIA



Più accel.

la tre - mén - - - - - - - - - - - da, in di - e il - - la tre -

di - - - - e il - - - - - - la tre - - mén - - - - - - - -

di - e il - - la tre - mén - - da, in di - e il - - - la tre - mén -

in di - e il - - la tre - - mén - - - da, tre - mén -

Sempre più accel.

Cresc.

mén - - - - - - - - - - - - da; quan - - do cœ -

- - - - - - - - - - - - - - - - da; quan - - - do cœ -

Cresc.

- - - - - - da; quan - - do cœ - - - - - - - - - - - - - - - li

Cresc.

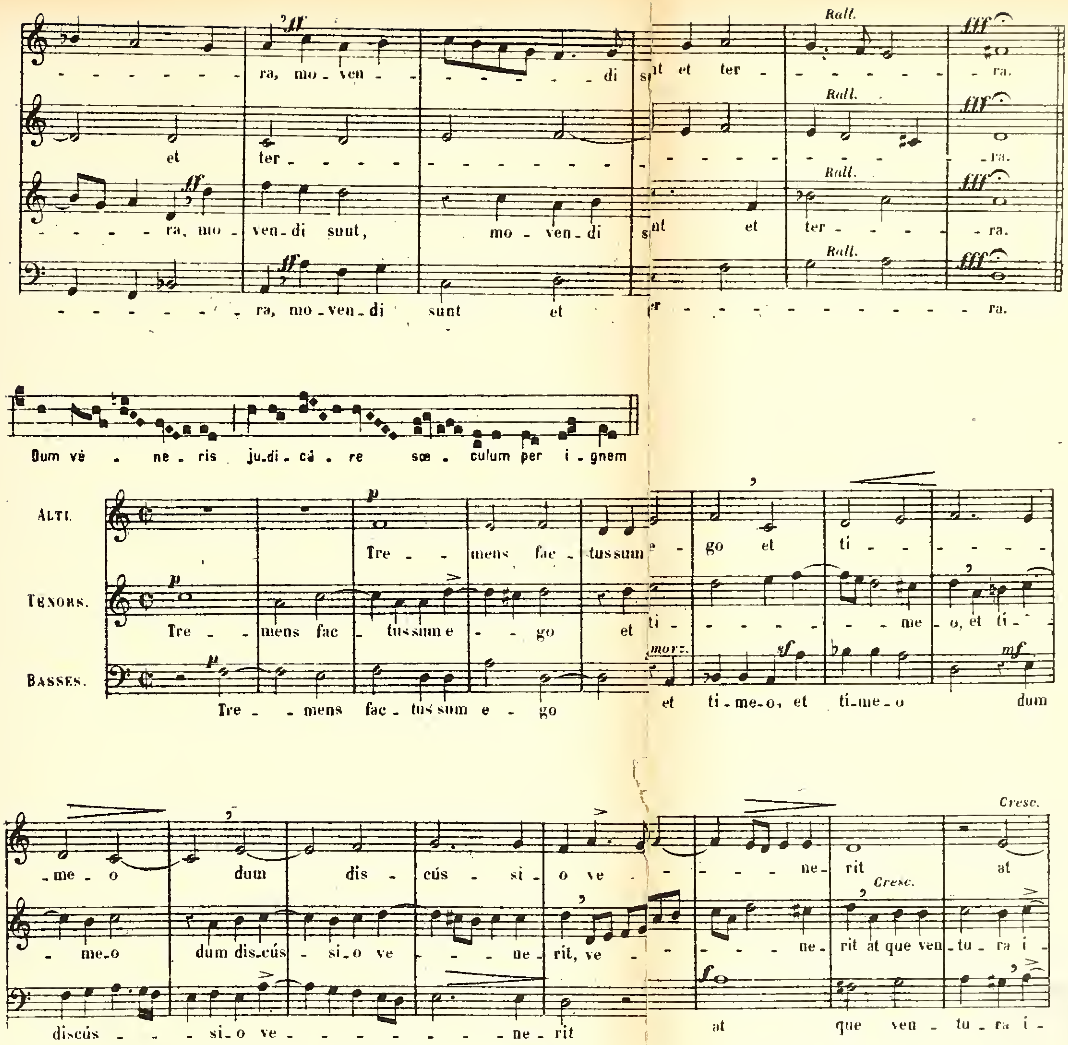
- - - - - - - - - - - - - - - - da; quan - - do cœ - - - - - - - - - - - - li

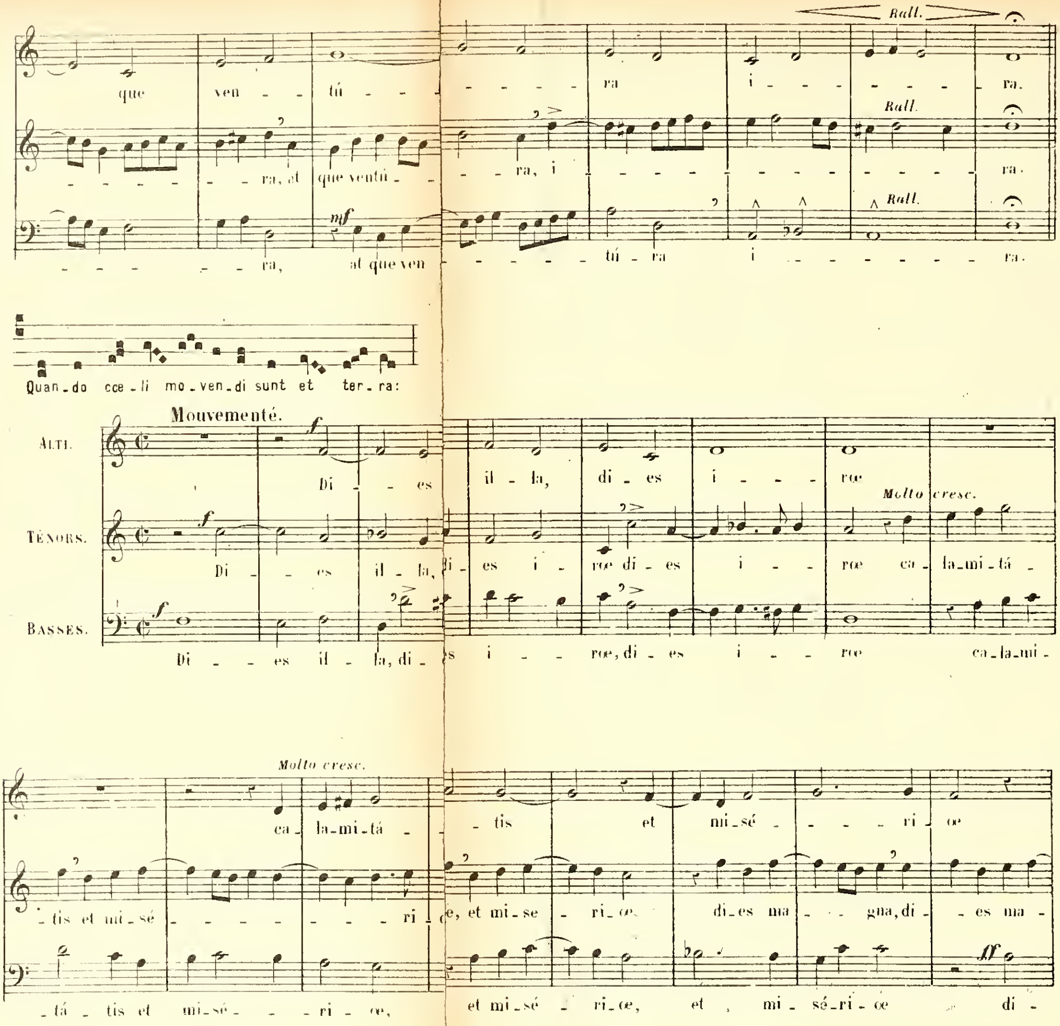
li, cœ - - - - - - li mo - vén - di sunt mo - vén - di sunt et ter -

- - - - - - - - - - li, cœ - - - - li mo - vén - di sunt

quan - do cœ - - - - - - li mo - vén - di sunt et ter - - - - - - - - - - - -

mo - ven - di sunt et ter - - - - - - - - - -


Rall.
fff
ra, mo - ven - di sunt et ter - ra.
et ter - ra.
ra, mo - ven - di sunt, mo - ven - di sunt et ter - ra.
ra, mo - ven - di sunt et ter - ra.
Dum vè - ne - ris ju-di - cà - re sœ - culum per i - gnem
ALTI.
TENORS.
BASSES.
Tre - mens fac - tus sum e - go et ti -
Tre - mens fac - tus sum e - go et ti - me - o, et ti -
morz.
sf
mf
Tre - mens fac - tus sum e - go et ti - me - o, et ti - me - o dum
me - o dum dis - cús - si - o ve - ne - rit at
me - o dum dis - cús - si - o ve - ne - rit, ve - ne - rit at que ven - tu - ra i -
Cresc.
discús - si - o ve - ne - rit at que ven - tu - ra i -


Rall.
que ven _ _ tú _ _ _ _ _ _ ra i _ _ _ _ _ _ ra.
_ _ _ _ _ _ ra, et que ventú _ _ _ ra, i _ _ _ _ _ _ _ _ _ ra.
_ _ _ _ _ _ ra, et que ven _ _ _ _ tú _ ra i _ _ _ _ _ _ _ _ ra.
Quan_do cœ_li mo_ven_di sunt et ter_ra:
Mouvementé.
ALTI.
TÉNORS.
BASSES.
Di _ _ es il _ la, di _ es i _ _ _ rœ
Molto cresc.
Di _ _ es il _ la, di _ es i _ rœ di _ es i _ _ rœ ca _ la_mi_tá _
Di _ _ es il _ la, di _ es i _ _ rœ, di _ es i _ _ rœ ca_la_mi_
Molto cresc.
ca _ la_mi_tá _ _ tis et mi_sé _ _ _ _ ri _ œ
_ tis et mi_sé _ _ _ _ _ _ _ ri _ œ, et mi_se _ ri_œ, di_es ma _ _ gna, di _ _ es ma _
_ tá _ tis et mi_sé _ _ _ ri _ œ, et mi_sé _ ri_œ, et mi_sé_ri_œ di _

pas *originairement* une abréviation du latin *semis*, amonçant l'intervalle d'un demi-ton qui sépare chacune de ces notes de la suivante ? Dom Pothier, dans ses *Mélodies Grégoriennes*, l'identifie justement au *quilisma* de la notation latine [1].

Enfin, un signe analogue au *porrectus* [2] de cette dernière notation a vraisemblablement le même sens, c'est à-dire représente une élévation et un abaissement, suivi d'une nouvelle élévation de la voix.

Nous avons dit que les notes isolées étaient représentées par de simples points ou par de petits traits horizontaux. Ceux-ci semblent devoir indiquer un léger appui de la voix. Quand le mouvement ascendant conduit à un de ces traits, on trouve un signe, assez rare d'ailleurs, ressemblant à une *virga* ou accent aigu incurvé à son extrémité supérieure.

Le signe ɜ placé généralement sur l'avant-dernière note d'un groupe ascendant paraît exprimer une accentuation particulière avec un léger ralentissement, avant la terminaison de la phrase mélodique (*pressus*) [3].

Toutes les notes d'un même neume sont, en général, d'égale durée. Lorsqu'on veut indiquer que la voix doit s'arrêter plus longtemps sur une note, on met deux points à côté l'un de l'autre (*strophicus*) [4]. Le rythme n'est marqué par aucun signe spécial ; les arrêts sont déterminés seulement par le sens des paroles ou de la mélodie [5].

*
* *

Essayons, en nous servant des graduels actuels, de traduire un alleluia noté qui se trouve dans ces *Antiphonae et Responsoria*.

1. Dans les tableaux des différentes notations donnés par les *Mélodies Grégoriennes*, nous relevons bien le signe f. On sait que dans la notation latine il est représenté différemment. Dans son chapitre VIII, D. Pothier écrit : « Il existe un signe d'ornement dont les anciens parlent assez souvent. C'est le *quilisma*. » Aribon et Engelbert y voient marqué un son liquescent servant ordinairement à relier deux notes distantes d'une tierce mineure.

Quilisma vient du grec κυλιω, *volvo*, et signifierait *nota volubilis*, qu'il faut « rouler pour ainsi dire autour de la première note avant de monter à la seconde ».

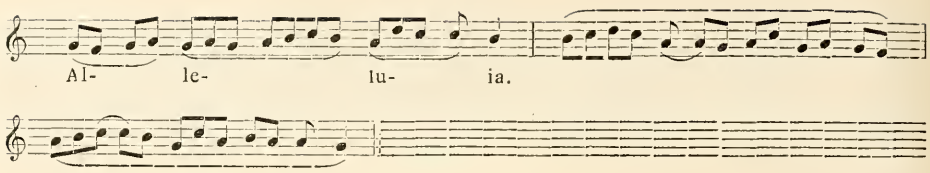
Quant à la forme du *quilisma* donné dans le 44 aquitain, on peut l'expliquer en disant que le célèbre Jean de Muris appelait ainsi le *porrectus*.

2. Pour les changements successifs de ce signe, consulter les *Mélodies Grégoriennes*, premier tableau de la page 69, colonne du *porrectus*. Nous les retrouverons presque tous dans les périodes suivantes.

3. Le *pressus* n'a pas, pour ainsi dire, de ressemblance avec le *pressus* de la notation latine.

4. Le *strophicus* n'est autre chose qu'un groupe de *punctum* ou plus exactement de *virga*. Celle-ci peut être simple, double, triple, d'où les noms de *apostropha*, *distropha*, *tristropha*, et d'une manière plus générale, *strophicus*.

5. L'auteur n'a nullement l'intention d'aborder ici la grande question, toujours si discutée, du rythme grégorien. Nous ne voulons pas la traiter, ce n'est pas la place. Nous avons à nous occuper simplement de la notation et non de l'interprétation.



La concordance, parfaite dans certains endroits [1], ne peut s'obtenir en d'autres qu'en lisant séparément les phrases musicales, comme si les notes étaient écrites sur une portée idéale [2], avec des clefs différentes. La tradition orale jouait donc, à cette époque, un grand rôle dans l'exécution du chant grégorien, et la notation était, pour le chanteur, une sorte d'aide-mémoire, plutôt qu'une indication exacte des intonations, lui permettant de retrouver un air inconnu sans autre secours [3].

DEUXIÈME PÉRIODE.

Cette notation va cependant se préciser de plus en plus, à mesure que l'on étudiera des documents plus récents. Avec le manuscrit portant dans le *Catalogue général* le numéro 42, nous sommes au xe siècle [4] ; le chant que nous rencontrons au dernier folio est déjà

1. Nous n'avons donné qu'un simple fragment. Les passages neumés du numéro 44 se trouvent dans tous nos livres actuels. Il était dès lors inutile de les reproduire.

2. Portée que le système à points superposés pouvait laisser apparaître. Comme le fait remarquer D. Pothier, il n'y aura pas la moindre difficulté à tracer dans quelques années la ligne directrice à la pointe sèche, en attendant l'adoption de la portée complète.

3. C'est là l'opinion de tous ceux qui ont eu à s'occuper des origines du chant romain. Cf. P. Wagner, *Origine et développement du chant liturgique*. A. Gastoué, *loc. cit.*

4. Ce manuscrit n'avait pas primitivement de titre. Composé de trois parties bien distinctes, ce ne fut que plus tard, lorsque l'on cousut ensemble les 80 folios, que l'on mit en avant du premier le titre suivant : 1° *Hincmari archiepiscopi Rhemensis Constitutiones Synodicae anno 852.* — 2° *Archiepiscopo Narbonensi Sigebodo Almarici, monachi et presbyteri, responsio ad diversas quaestiones de baptismo.* — 3° *De signo crucis et benedictione aquae cum sale, cinere et vino et de caeteris mysteriis ecclesiae consecrandae Rubricae.*

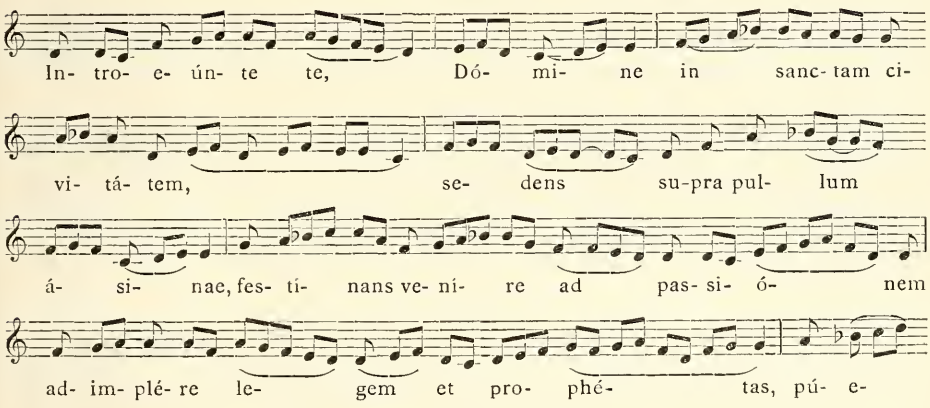
Dom Leclercq (*loc. cit*, col. 1065) lui donne simplement pour titre : *Recueil ; de signo crucis...* etc. Il le fait remonter jusqu'au ixe siècle. Il aurait été écrit, croit-il, entre 950 et 1025. Peut-être n'est-ce pas très exact. Nous en donnerons trois preuves : *a) Hincmari episcopi Rhemensis constitutiones synodicæ anno 852.* Ces constitutions synodiques de l'évêque Hincmar (806-882), qu'il faut bien se garder de confondre avec Hincmar évêque de Laon, déposé en 871, ont été copiées sur l'original. Ce dernier date *au plus tôt* de la seconde moitié du ixe siècle, vers 860-865. Assurément il n'a pas été transcrit avant 870, car il ne faut pas oublier que le parchemin était à cette époque très cher et que les copistes étaient rares. Resterait à savoir si le recueil dont il est ici question est la première copie de l'original. — *b) Archiepiscopo Narbonensi Sigebodo Almarici, monachi et presbyteri, responsio ad diversas quaestiones de baptismo.* Sait-on à quelle époque ont vécu l'évêque Sigebode et le moine Almaric ? *L'histoire générale du Languedoc* de D. Devic et de D. Vaissete nous apprend que Sigebode succéda en 865 à Frédold, qu'il consacra en 873 une église construite par ses frères, prit une large part deux ans après à une assemblée d'évêques à Châlons-sur-Saône, et mourut en 885, « peu de temps après que Wifred, comte de Barcelone, l'eut

beaucoup plus facile à déchiffrer, grâce à une ligne tracée à la pointe sèche [1], sur laquelle toutes les notes semblent être repérées.

Les signes employés diffèrent peu de ceux du manuscrit précédent. Les points et les traits sont cependant espacés avec plus de soin et les *pressus* deviennent à peu près semblables à la lettre *m* [2]. Dans le mouvement ascendant, les groupes de deux notes reliées par un trait (*podatus*) contiennent une figure ayant assez exactement la forme de la lettre *c* [3].

Le chant contenu dans ce manuscrit se rapporte à l'office des Rameaux. Quoique nous n'en ayons trouvé aucune trace dans les livres liturgiques modernes, nous avons essayé de le reconstituer en attribuant aux notes placées sur la ligne la valeur relative *fa* [4]. Cette hypothèse paraît se justifier à la fois par le sens musical et par les analogies qu'on peut établir entre ce manuscrit et ceux d'une époque ultérieure.

L'exemple musical que nous donnons ne peut avoir de l'importance que comme spécimen de ce temps. C'est là la seule raison pour laquelle nous le mettons sous les yeux du lecteur.



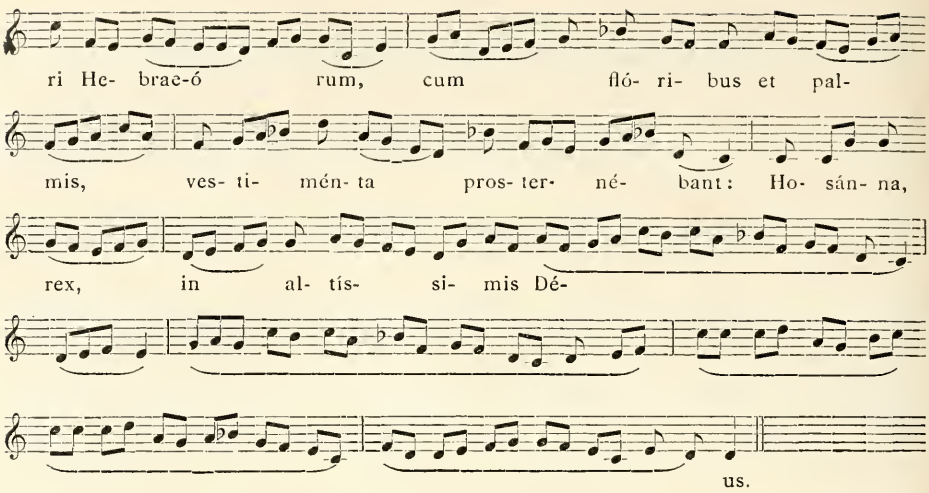
prié de prendre l'administration de l'église d'Ausone ». Il vécut donc à la fin du IXe siècle, et les réponses à lui adressées par Almaric ne peuvent pas remonter plus haut que 870. Quand furent-elles écrites ? Plus tard très probablement. — *c*) Le passage noté que renferme le manuscrit n'est certes pas du IXe siècle. Nous ne le trouvons dans aucun manuscrit de cette époque. Il apparaît seulement dans ceux du XIe que nous avons cités plus haut.

1. Cette ligne tracée à la pointe sèche n'est-elle pas, elle aussi, un indice, une preuve de ce que nous disons plus haut ? Au IXe siècle, cette ligne n'est pas connue. Nous ne l'avons pas trouvée dans le manuscrit qui a fait l'objet de l'étude de la première période, et qui est du Xe. Enfin, nous savons que c'est Gui d'Arezzo qui a inventé ou plus exactement perfectionné ce système de la pointe sèche.

2. Ce signe s'est modifié. Au fond, la différence n'est pas très sensible. Ce n'est pas la forme du *pressus* qui a varié, mais simplement sa position. D'ailleurs nous constaterons plus tard d'autres changements.

3. C'est un acheminement au *podatus* que nous trouvons dans les manuscrits latins du XIIIe siècle, *podatus* employé dans les éditions de Solesmes et dans l'édition vaticane.

4. C'est le seul passage noté que renferme ce manuscrit. Au verso du même feuillet, il y a bien un autre chant ; malheureusement, une grosse mouillure, ajoutée à l'usure du parchemin, en rend la lecture à peu près impossible.



Dans cette antienne, les lignes qui traversent les neumes ne paraissent nullement d'ailleurs avoir été tracées dans l'intention de les faire servir à préciser la notation. Le parchemin a dû être réglé uniformément d'un bout à l'autre du folio, pour recevoir le texte ; en y mettant un chant noté, il semble qu'on ait utilisé une disposition probablement imprévue, mais qui n'en a pas moins été très commode pour échelonner convenablement les points [1].

Aussi l'emploi systématique des lignes directrices va-t-il se généraliser et se perfectionner de plus en plus, jusqu'au moment où les portées multilinéaires dont elles constituent en quelque sorte l'embryon, fixeront définitivement les positions relatives de toutes les notes.

*
* *

Cela se trouve déjà réalisé en partie dans un magnifique manuscrit du XIIe siècle, le n° 5, un *Sacramentaire* [2]. Il contient les généalogies de

1. Cette disposition n'est pas constante dans tout l'ouvrage. Au fond même, elle n'est guère accentuée qu'aux derniers feuillets. Si on a eu l'heureuse idée de l'utiliser pour échelonner les neumes, c'est qu'à cette époque on devait la connaître. Le choix et l'emploi qu'on en a fait ont été très heureux.

2. Ce manuscrit comprend 165 folios. Les 6 premiers renferment un calendrier. Au septième seulement nous trouvons en grosses capitales le titre :

In Nomine Domini Nostri Jesu Christi
Incipit Liber Sacramentorum
Per circulum anni
A beato Gregorio papa urbis Romae editus.

Ce sacramentaire est l'œuvre d'un nommé Sicard, comme nous le lisons au folio 9 : *Scriptoris libri lector memor esto Sicardus.*

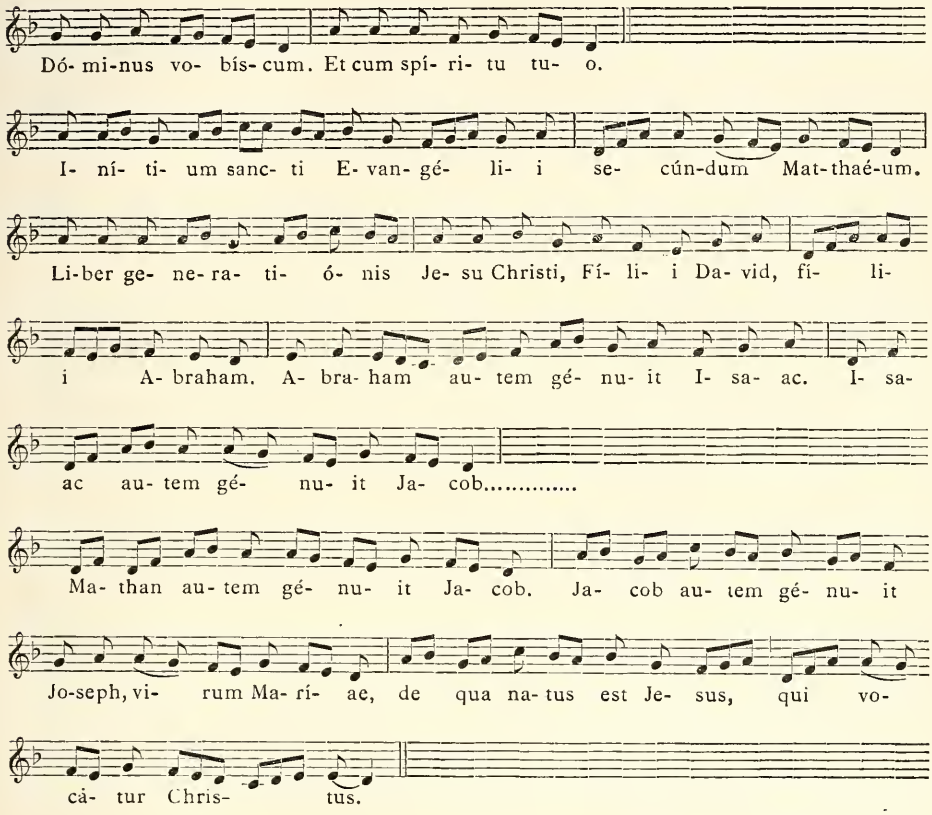
« Deux péricopes, dit D. Leclercq (*loc. cit.*, col. 1064), s'y rencontrent pour l'évangile de matines le jour de Noël. » Ils occupent les folios 155-160. Il faut remarquer que ces six feuillets ne sont pas des feuillets rapportés. Ils font partie du sacramentaire. Au verso du folio 154 nous lisons les oraisons de sainte Marthe et au verso du folio 160 (le même qui contient la fin de la généalogie) celles pour l'évêque.

L'écriture très grosse et très claire du manuscrit, en même temps que les capitales

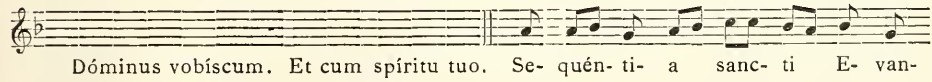
N.-S. J.-C. selon saint Matthieu (I, 1-16) et selon saint Luc (III, 21-51), notées avec un soin remarquable.

Nous transcrivons ici simplement le début et la fin de chacune de ces généalogies :

1° GÉNÉALOGIE DE J.-C. D'APRÈS SAINT MATTHIEU.



2° GÉNÉALOGIE DE J.-C. D'APRÈS SAINT LUC



assez souvent ornée de jolies miniatures, nous permettent d'assigner le XIIe siècle comme date. Ces capitales ornées ne se trouvent pas dans les manuscrits d'une époque antérieure. C'est ainsi que dans un autre sacramentaire du XIe siècle conservé à la bibliothèque de la ville d'Albi, elles sont tout à fait ordinaires. Dans celui qui nous occupe, au contraire, nous avons remarqué le *Te* de *Te igitur* et le sigle VD de la préface, enjolivés comme les manuscrits de l'époque romane. (Cf. *Dict. d'Archéol.*, t. I, col. 161, sq.) On trouve une copie partielle du sacramentaire nº 5 à la Bibliothèque nationale, fonds latin, 16803. Après avoir cousu ensemble les 165 folios, on a écrit au feuillet de garde le titre, au-dessus duquel on a ajouté plus tard, avec une encre très noire, la mention de la généalogie de J.-C. qui se trouve à la fin. Comme les précédents, cet ouvrage appartenait avant la Révolution française au chapitre d'Albi, comme nous le lisons au verso de la première page : « ex libris ven. capituli ecclesiae Albiensis. »

gé- li- i se- cúndum Lu- cam.

Fac- tum est au- tem cum bap- ti- za- ré- tur om- nis pó- pu- lus, et Je-

su bap- ti- zá- to et o- rán- te, a- pér- tum est cae- lum, et des-

cén- dit Spí- ri-tus Sanc- tus cor- po- rá- li spé- ci- e si- cut co-

lúm- ba . in ip- sum.....

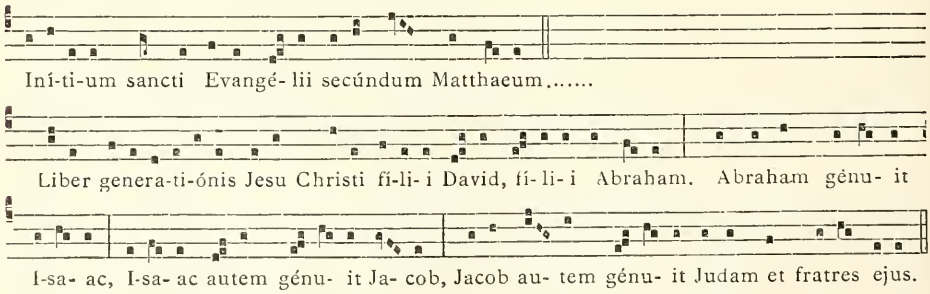
Qui fu- it Seth, qui fu-it A- dam, qui fu- it De- i.

Je- sus au- tem, ple- nus Spí- ri- tu sanc- to, e- grés- sus est a

Jor- dá- ne [1].

1. La première généalogie se développe d'après les premiers neumes indiqués. Il en est de même de la seconde. Nous avons cru inutile dès lors de les reproduire en entier.

M. Pierre Aubry, dans une de ses savantes études, nous donne un chant de la génération assez différent du nôtre, « d'après un évangéliaire appartenant à l'église autrefois collégiale, aujourd'hui paroissiale, de Saint-Maclou, à Bar-sur-Aube ; le manuscrit est écrit en notation messine diastématique ». Nous le donnons ici comme P. Aubry en notation guidonienne :



Cette paraphrase est en troisième mode, à l'allure mineure. En général, tout mode mineur, selon la remarque de l'abbé Lebeuf, exprime assez bien le ton d'une complainte. C'est la raison pour laquelle nous le trouvons dans la généalogie que nous venons de reproduire et aussi dans celle du manuscrit d'Albi, *Liber sacramentorum*, avec cette différence que nous nous trouvons ici en *ré* mineur et non plus en *mi* mineur, si tant est qu'on puisse établir une comparaison entre ces tonalités. Cf. Pierre Aubry, *L'idée religieuse dans la poésie lyrique et la musique française du moyen âge : les épîtres farcies ;* Paris, 1897, page 15.

Dans ces deux passages notés, la ligne directrice à la pointe sèche a été faite évidemment en vue de la notation. Le point est l'unique forme de la note isolée [1], les petits traits horizontaux ont disparu totalement pour faire place à des points [2]. Les signes de ligature ascendante et quelques rares *torculus* sont maintenus, ainsi que les *pressus* ici encore légèrement modifiés [3].

Dom Joseph Pothier a consacré un article aux chants des généalogies dans la *Revue du chant grégorien* (année 1897, 15 décembre, pages 65-71). Nous devons en dire un mot.

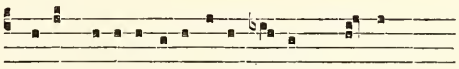
La mélodie qu'il donne est la plus ancienne et la plus répandue ; en voici un court extrait :

Liber generati- ónis Jesu Christi fí-li-i David, fí-li-i Abra-ham.

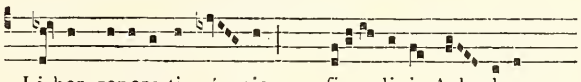
Malgré les différences que nous pouvons établir avec la notation que nous donnons plus haut, il est à remarquer que les syllabes accentuées sont plus élevées que celles qui les précèdent ou les suivent ; c'est là une règle appliquée à peu près dans tous les anciens chants grégoriens.

Ces différences ne doivent nullement étonner. Comme le fait remarquer l'auteur des *Mélodies grégoriennes*, la « trame mélodique qui constitue le fond même du dessin musical reste la même, mais sur ce fond peuvent être brodés des ornements plus ou moins riches, qui le couvrent plus ou moins, sans toutefois le faire entièrement disparaître : on le reconnaît toujours sous les fioritures ». Tandis que, dans le chant reproduit par Dom Pothier, on est surtout arrêté par la simplicité de la mélodie, qui est presque syllabique, dans celui que nous avons transcrit, on remarque certains écarts, certains ornements qui rompent très harmonieusement la monotonie du texte.

Le savant bénédictin donne encore deux autres chants de généalogies, pris, le premier dans un ancien missel de Toul, qui se chante sur deux phrases alternantes, le second dans un manuscrit dominicain dont toutes les phrases se terminent en premier ton comme dans le nôtre :



Líber genera-ti- ó- nis Je-su Chris-ti, etc.



Li-ber genera-ti- ó- nis..... fi- li-i A-braham.....

1. C'est le *punctum* de la notation latine. Il abonde dans notre manuscrit.

2. Ce changement, cette modification continue à évoluer. Les neumes ont tous des tendances à devenir des neumes à points superposés ; et plus nous nous avancerons vers la Renaissance, plus nous trouverons de ces points.

3. Les *torculus* sont maintenus, il est vrai, mais avec quelques variations. Bientôt ce signe sera transformé presque complètement.

Les *pressus*, nous le disons au début de la deuxième période, ont des ressemblances avec la lettre *m*. Nous faisons remarquer même que ce n'était pas la forme, mais bien la position qui avait varié.

Les neumes que nous retrouvons le plus souvent sont les *podatus* et les *clivis*, comme on peut s'en rendre compte en parcourant la transcription donnée plus haut.

Les uns appartiennent dès lors à la première ou à la deuxième époque. Les *clivis* sont représentées par deux points superposés, comme dans les manuscrits précédents et aussi comme dans les manuscrits qui suivront.

Les *climacus* ne sont pas non plus modifiés. Sur *fu* de *fuit Amos*, on voit

La mélodie qui accompagne le texte n'est guère usitée aujourd'hui [1]. La traduction en musique que nous en avons donnée nous semble cependant bien moins douteuse que celle des manuscrits précédents, et cela malgré l'absence de toute indication précise et nette qui permette d'assigner une valeur tonale aux notes ou aux neumes à points superposés, placés sur les lignes directrices, très facilement reconnaissables dans ce *Liber sacramentorum sancti Gregorii.*

(*A suivre.*) JEAN LAPEYRE.

quatre points superposés que nous traduisons ainsi . Nous dirons la même chose des *strophicus* et des *porrectus*.

Dans le manuscrit dont nous parlons, nous n'avons trouvé aucune trace des autres neumes *epiphonus, cephalicus* et surtout pas la moindre apparence du *quilisma*, dont il a été question dans la première période à propos des *Antiphonae et Responsoria*.

1. Dom Pothier (*loc. cit.*, p. 67) dit qu'elle est encore en usage dans certains couvents et même dans plusieurs diocèses. Très en vogue au moyen âge, elle est maintenant bien délaissée.

BIBLIOGRAPHIE

André Pirro. — **L'esthétique de Jean-Sébastien Bach.** Un vol. gr. in-8° de 540 pages, avec musique. Paris, Fischbacher. — **Descartes et la musique.** Un vol. gr. in-8° de VIII-128 pages. Paris, Fischbacher.

Un livre admirable. Il en faudrait parler longuement — et dignement. La Faculté des lettres de Paris, à laquelle il fut présenté par l'auteur, accueillit cette « thèse » comme un monument de l'histoire de l'art.

M. Pirro est beaucoup plus qu'un analyste méthodique et perspicace. Il est un artiste ému et qui s'excuse avec éloquence d'avoir, pour expliquer Bach, « divisé la beauté cohérente de son œuvre ». Et en même temps il échappe aux dangers d'une admiration aveugle qui verrait dans le *Cantor* de Leipzig un prodigieux inventeur, sans ascendants et sans modèles. Il nous le montre fidèle à la tradition, « disciple de tous les grands musiciens qui l'ont précédé, » et il établit que J.-S. Bach a cherché « beaucoup moins à innover dans le langage commun qu'à le parler avec plus d'énergie, n'ayant point le souci d'être rare, mais l'opiniâtre dessein d'être puissant ». C'est là, si l'on peut dire, le sommet de la thèse, et de la démonstration qui est faite, lumineuse, se dégage une grande leçon : force prime nouveauté. Les maîtres de l'art ne s'efforcent point d'être originaux. Jamais la volonté ne leur vient de rompre avec le passé, de se forger, tout d'une pièce, des armes inconnues pour aller à la gloire : ils ne visent pas plus à la gloire qu'à l'inédit.

Bach, lui, s'est proposé de mettre au service de sa foi le génie qu'il avait reçu de son Dieu. Il s'est donné pour mission d'enseigner et, en quelque façon, d'imposer aux hommes les vérités dont il avait l'âme pleine, et, jusque dans sa musique instrumentale, il poursuit son œuvre d'édification.

Il est arrivé que son obstination passionnée à se frayer une langue souple, à la fois intense et persuasive, capable de charmer autant que de convaincre, l'a mis en possession du plus merveilleux outil que jamais musicien ait possédé. Et c'est bien le cas de parler d'outillage, car le fond de cette langue est la fugue, que l'école avait créée. Bach la libéra de la scolastique. Devenue chez lui un mode de la pensée, elle se prête, sans sollicitation aucune, à tous les élans de son éloquence. Jamais l'école n'y transparaît ; jamais la formule n'y règne.

Et c'est ainsi — car tout se tient — que ce noble et obstiné « prêcheur » devient le musicien parfait dont l'œuvre contient en germe, en puissance, tout l'art postérieur. Tant que la polyphonie restera installé esur la *tonalité*, J.-S. Bach en sera, pour l'artiste probe, l'indispensable initiateur.

M. Pirro nous apprend comment Bach, à travers la trame sonore, a disposé les mots, comment il a ordonné les pensées. Les motifs, tirés souvent du répertoire commun aux musiciens du temps, deviennent siens par le parti qu'il en tire. Et ses habitudes d'esprit, volontairement acquises, sont si constantes, elles sont fondées sur des raisons qu'il estime si solides, qu'il se fait une obligation d'y rester fidèle au prix de quelques redites. Peu lui importe que les mêmes idées évoquent les mêmes moyens. Même il lui importe qu'il en soit ainsi, afin que l'auditeur reconnaisse et comprenne...

Pour nous, qui regimbons peut-être aux effets mystiques de cette éloquence, nous ne saurions cependant trouver à ces répétitions quelque ennui. Un tel lyrisme se dégage de ces « oraisons », souvent pareilles par leur objet, toujours dissemblables par les développements qu'elles appellent, qu'il suffit de se livrer, sans résistance, à son entraînement. Telle pièce où les mots sont hachés, répétés, inlassablement, et qui verbalement peut sembler puérile à des auditeurs inattentifs, deviendra, pour qui sait être ému, une source de joies profondes. Tant d'allégresse ou de douleur, tant d'abandon ou tant de crainte se cachent sous les mots et s'expriment par les sons, qu'ici la musique est maîtresse et parle sans eux, — ou malgré eux.

M. Pirro nous montre encore comment l'orchestre de Bach s'est adapté, merveilleusement, aux volontés du maître. Cet organiste, qui joue des instruments associés comme il joue des registres de son orgue et qui, ennemi des timbres trop nuancés, procède surtout par des oppositions d'ombre et de lumière, a cependant des combinaisons orchestrales une entente merveilleuse. Le malheur fut que ses exécutants étaient malhabiles, insuffisants par le talent comme par le nombre, et que le noble maître dut adapter à de pauvres moyens la facture instrumentale de ses cantates. En dépit de telles entraves, Bach a choisi, parmi les voix de l'orchestre dont il disposait, les plus persuasives ; en même temps il respectait les habitudes courantes, auxquelles il se gardait, dans la crainte d'être incompris, d'apporter quelque trouble. Ici encore il s'est contenté d'être plus éloquent que ses devanciers, et de les surpasser en abondance et en vigueur.

A lire — et c'est un plaisir supérieur — *l'Esthétique de J.-S. Bach*, on arrive à conclure, avec M. Pirro, que la musique, expansion illimitée de la sensibilité, est aussi œuvre de l'intelligence; qu'elle peut, avec et sans le secours des mots, exprimer par ses nobles constructions autre chose que des fantaisies chatoyantes pour l'oreille ; qu'elle doit être Esprit pour régner sur les cœurs. La pureté de la langue n'engendre point la sécheresse. La beauté de la technique, la perfection des formes sonores, ne sont point vaines. Jean-Sébastien a considéré, en artiste absolu, que, pour louer Dieu, il devait posséder tous les secrets de l'art.

M. Pirro, dans un livre magnifique, montre comment, de ces secrets, Bach se rendit maître.

MAURICE EMMANUEL.

Le second volume que nous annonçons forme la thèse complémentaire présentée à la Faculté par M. Pirro.

Les premières lignes indiquent excellemment le but que l'auteur s'est proposé : « Le travail que j'entreprends ici se rapporte moins à Descartes philosophe qu'à Descartes « honnête homme », curieux et cultivé. Ce que l'auteur du *Discours de la Méthode* nous a laissé de plus complet sur la musique, vient en effet d'un temps où, vêtu de vert, il vivait encore dans le monde, à la façon d'un cavalier. » Je n'ai pas besoin de dire que M. Pirro a parfaitement réussi ; ceux qui connaissent les qualités des études musicologiques et biographiques publiées par notre excellent confrère les retrouveront toutes dans cet intéressant volume, où est exposé un des côtés non des moins curieux de la vie de Descartes.

DOM SUNOL. — **Méthode complète de chant grégorien.** — Traduction avec préface et table analytique par Dom Sablayrolles. Un vol. in-12 de 252 pages. Desclée et Cie.

Si cet ouvrage ne comprenait que les principes du solfège et du chant, nous ne pourrions que le louer. Mais il est avant tout un résumé des nouvelles théories par quoi l'on a compliqué si étrangement la notation et le rythme du chant grégorien. Aussi aurions-nous trop à reprendre en détail. Mais relevons en particulier deux grosses erreurs qui font juger des sources mêlées où a parfois puisé l'auteur. Page 100, on nous cite comme représentants de l'*école italienne* du XVe-XVIe siècle, « Josquin, Brumel, Févim, Clément et Palestrina ». C'est un peu...

aventuré. Page 125, on dit sans sourciller que les dernières éditions de Solesmes ont des « signes rythmiques ou *romaniens* (du nom du moine *Romanus*, le fondateur de la célèbre école de Saint-Gall, qui en eut le premier l'idée). » Cela est encore plus risqué, car, même en mettant à part la question de la légende de Romanus, on sait fort bien que les signes rythmiques ajoutés par Dom Mocquereau au chant grégorien ne sont pas du tout les signes romaniens auxquels on prétend en vain les rattacher, et sur lesquels nous connaissons assez les déclarations officielles du Saint-Siège, sans avoir à nous préoccuper de ce qu'on vient nous dire à ce sujet [1]. Est-il aussi bien exact de dire que dans une fonction sacrée où l'on exécute des morceaux polyphoniques, les « mélodies grégoriennes sans accompagnement paraissent, par l'effet du contraste, pauvres et nues » ? Nous avons pourtant bien l'habitude de ce mode d'exécution, et le sens musical de la monodie pure nous a toujours satisfait, même dans ce cas.

Sans vouloir entrer dans des polémiques inutiles, j'ajouterai qu'en diverses pages se glisse un esprit... peu charitable pour les personnes qui ne pensent pas comme l'auteur; on est étonné de voir sous une telle plume l'appréciation que Dom Pothier n'a été qu'un des « premiers initiateurs » des questions grégoriennes (*sic*). Il nous paraît un peu violent de voir ainsi traiter l'auteur des *Mélodies grégoriennes*, le fondateur, en somme, de la science paléographique appliquée aux anciens manuscrits de chant liturgique, la paléographie musicale. On oublie trop que sans Dom Pothier il n'y aurait pas d'éditions de Solesmes, et que le Souverain Pontife l'a cru plus capable que d'autres de mener à bonne fin l'édition vaticane. Serait-ce là le secret du ton qui règne dans ce livre malheureux ?

AMÉDÉE GASTOUÉ.

Jahresbericht der Königlichen Bibliotek zu Berlin, für das Jahr 1906-07.

Ce compte rendu annuel de la Bibliothèque royale de Berlin est publié par l'éminent professeur Dr Harnack, qui depuis l'an dernier en est directeur général. Une importante nouveauté, qui intéresse notre art, a été cette année l'organisation et la mise en exercice d'un fonds spécial de musique allemande, sous la direction de l'*Oberbibliothekar* professeur Dr Altmann; le soin de rédiger le catalogue est confié à MM. Losch et Springer : il comprend jusqu'ici 45.358 fiches. La bibliothèque fait appel à toutes les sociétés et revues musicales, ainsi qu'aux éditeurs, écoles, etc., pour leur demander l'envoi de leurs notices, programmes, catalogues, éditions, qui permettent de donner à ce fonds toute son importance, surtout pour ce qui regarde les auteurs allemands de toute époque. La salle publique de lecture du fonds général de musique, d'où le précédent a été détaché, a été cette année fréquentée par 8.835 personnes, soit une moyenne de 30 lecteurs par jour.

WILLIAM GOUSSEAU. — **Résumé du cours d'accompagnement du plain-chant**, professé au Petit Séminaire de Paris. — Une plaquette de 4 pages, chez Alleton, éditeur, 13, rue Racine.

« Ceci est à la fois un *plan d'études* et un *memento* » où l'auteur a tracé d'une manière tout à fait claire et sûre la base et l'ordre d'une étude bien conduite de l'accompagnement du plain-chant, en partant des traités d'harmonie en usage. Ce petit résumé pourra être utile à beaucoup de personnes.

1. On cite en particulier, d'après une conversation *privée*, « deux nouvelles déclarations » que le Saint-Père aurait « explicitement et officiellement approuvées » pour permettre de publier désormais « légitimement » des éditions rythmiques. C'est reconnaître implicitement que les autres ne l'étaient pas. Mais comment concilier les termes d'une déclaration à la fois *privée* et *officielle* ? Il y a à cela un petit malheur : cette « déclaration », annoncée par le numéro de juillet de la *Civiltà cattolica*, à la date du 6, a été démentie la semaine suivante par l'*Osservatore romano*.

LES REVUES.

Aujourd'hui, nous laisserons de côté la rubrique des « articles à signaler », puisqu'aussi bien la plupart de nos confrères se sont ressentis des vacances, et ont paru un peu en retard. Mais nous dirons quelques mots de la revue *Les Chansons de France*, fondée l'an dernier, à la suite de la société du même nom [1].

Paru d'ailleurs sous le patronage de la *Schola*, ce bulletin nous intéresse considérablement, parce qu'il est uniquement consacré aux vieilles chansons populaires, si colorées et si variées de genre. Tour à tour Bretagne et Vendée, Languedoc et Provence, l'Est et l'Ouest, rivalisent à chanter sur des tons différents les mêmes aventures. Les *Chansons de France* donnent tantôt de l'inédit, et tantôt,— ce qui est fort intéressant pour la musicologie comparée, — la même pièce dans les versions des diverses provinces, des différents dialectes. Signalons en passant les sept versions des *Répliques de Marion*, les variantes de *Dzano d'Aimé*, dans le plateau central, celles de la *Pernette*, à commencer par la version recueillie par M. d'Indy, et par-ci, par-là, des chansons de ronde, de marche, des noëls, des complaintes et des pastourelles.

Nous ne pouvons que souhaiter bon succès aux *Chansons de France* et engager tous nos amis à s'y intéresser.

(On peut souscrire aux bureaux de la *Schola*, 5 fr. par an ; tirage de grand luxe : 20 fr.)

HENRI NOEL.

1. Voir la *Tribune* de janvier 1906.

Le Gérant : ROLLAND.

Paris. – Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Œuvres de M. Amédée GASTOUÉ

en vente au Bureau d'Édition de la Schola

Cantiques en l'honneur du Sacré-Cœur, sur des paroles de la Bienheureuse Marguerite-Marie, du Bienheureux Grignion de Montfort, etc., chant et orgue. . . . . 2 »
Chant seul. 0 50
Les anciens chants liturgiques des églises d'Apt et du Comtat, avec nombreuses mélodies anciennes. 0 80
Les principaux chants liturgiques du chœur et des fidèles, d'après les manuscrits (renferment un certain nombre de pièces inédites), édition en notation moderne. 1 50
Le **même**, édition en notation grégorienne. 2 50
Cours théorique et pratique de plain-chant romain grégorien, grand in-8° de 222 pages . . . . . 8 »
Petit précis de plain-chant romain grégorien 0 40
Messe royale de Du Mont du 1er ton, avec les plains-chants musicaux les plus usités, transcrits en notation moderne sur les meilleurs textes. . . . 0 50
Histoire du chant liturgique à Paris : I, des origines à la fin des temps carolingiens (nombreuses transcriptions d'anciennes mélodies gallicanes). . 2 »
Comment exécuter les mélodies de l'édition Vaticane, une feuille in-12. . . . . 0 10
Motu proprio de S. S. Pie X, traduction et commentaire. . . . . 1 »
Noël, étude sur la fête, son origine et ses développements. 0 60
L'eau bénite, ses origines, son histoire, son usage. 0 60
Recherches sur les « tenors » latins dans les motets du XIIIe siècle (en collaboration avec P. Aubry). 1 75
Les origines du chant romain : l'antiphonaire grégorien, un fort volume grand in-8° de 308 pages. . . . . 12 »

Pour paraître en novembre :

Introduction à la paléographie musicale byzantine, avec catalogue de mss. de musique byzantine, grand in-8° de 110 pages avec tableaux de notation et planches phototypiques . . . . . 20 »

Achetez de préférence

LE

Chocolat N.-D. du Travail

IL COUTE :

	le 1/2 kilog.		
Qualité ordinaire.....	1.50	La boîte de 100 tablettes.....	3.75
— supérieure.....	1.80	Chocolat surfin, le 1/2 kilog....	2.40

IL SE VEND AU PROFIT DE LA S. P. P.

Société paroissiale de Plaisance, établie pour l'entretien du Culte et du Clergé

ADRESSER LES COMMANDES :

CHOCOLATERIE N.-D. DU TRAVAIL, *32, rue Guilleminot, PARIS (XIVe)*

CONDITIONS D'ENVOI

LIVRAISON A DOMICILE DANS TOUT PARIS

En province, tous nos envois sont faits franco en gare par colis de 2 kilos 500, 4 kilos 500 et 9 kilos. Si la commande n'est pas accompagnée d'un mandat, les frais de remboursement (0.60) sont à la charge du client.

Maison A. ROUART (Éditeur de musique)

18, Boulevard de Strasbourg, **PARIS**

Les Chansons de France

REVUE TRIMESTRIELLE DE MUSIQUE POPULAIRE

Bulletin de la Société " **Les Chansons de France** "

Fondée pour encourager la diffusion de la Musique populaire, *sous le patronage de la Schola Cantorum* et de MM. Charles Bordes, Bourgault-Ducoudray, Ch. Brun. Gabriel Fauré, André Hallays, Vincent d'Indy, Pierre Lalo, Frédéric Mistral, Périlhou et Julien Tiersot.

PRIX DE L'ABONNEMENT : **5** fr. par an. — *Tirage de luxe :* **20** fr. par an.

ABONNEMENT MUSICAL

B. ROUDANEZ

PARIS (VIe) — 9, rue de Médicis, 9 — PARIS (VIe)

GRAND ABONNEMENT		PETIT ABONNEMENT	
Un an. . . **30** fr. — Six mois. . **18** fr.		Un an. . . **20** fr. — Six mois. . **12** fr.	
Trois mois.. **12** fr. — Un mois. . **5** fr.		Trois mois . **8** fr. — Un mois. . **4** fr.	
Donnant droit à 8 morceaux échangeables à volonté		Donnant droit à 3 morceaux échangeables à volonté	

SONT DONNÉS A L'ABONNEMENT

Partitions — Recueils — Morceaux séparés — Musique de Chant — Piano seul
Piano à 4 mains — Musique à deux pianos — Musique instrumentale

---

L.-J. BITON, Libraire-Editeur

à SAINT-LAURENT-SUR-SÈVRE (Vendée)

MUSIQUE RELIGIEUSE Française et Etrangère

Conforme au ***" MOTU PROPRIO "***

Éditions Vaticanes — Œuvres de A. Lhoumeau et du R. Dom Pothier

ENVOI FRANCO DU CATALOGUE GÉNÉRAL

Maisons de Famille de la Schola Cantorum

CRÉÉES EN 1900

1° Pour Jeunes Gens, 269, rue Saint-Jacques. — 2° Pour Jeunes Filles, 18, rue de l'Abbé de l'Épée.

ORGANISATION

1° Pour être admis, les pensionnaires non majeurs doivent être présentés par leur famille ou par un correspondant. — 2° La pension se paie au mois et d'avance.

CONDITIONS

Prix de 6 à 9 francs par jour, de 130 à 180 francs par mois.

Chambres seules, de 2 a 3 francs par jour, de 30 à 60 francs par mois. (Service en plus, 3 francs.)

Repas : Petit Déjeuner : 0 fr. 50 — Déjeuner, 2 francs — Dîner, 2 fr. 50.

Pour tous renseignements s'adresser à Mme Fabre-Soulié, 269, rue Saint-Jacques

La Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

TREIZIÈME ANNÉE — 1907

N° 11

NOVEMBRE

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, PARIS

Pour la Belgique :

V, GEVAERT, PET. A. BEYER, Succrs

14, Digue de Brabant, 14

GAND

DÉPOSITAIRES DE LA TRIBUNE

AIGUIER, 27, rue Saint-Ferréol, *Marseille*.
BOSSARD-BONNEL, 1 et 3, rue Nationale, *Rennes*.
JANIN Frères, 10, rue du Président-Carnot, *Lyon*.
MENESSON, 10, rue Carnot, *Reims*.
COURTOIS, 17, rue Grande-Chaussée, *Lille*.
FRANÇOIS & Cie, 109, boulevard de la Liberté, *Lille*.
GROLLEAU, 10, rue Voltaire, *Angers*.
DUPONT-METZNER, 7, rue Gambetta, *Nancy*.
BITON, libraire, *Saint-Laurent-sur-Sèvre* (Vendée).
G. STOMPS, *Luxembourg* (Grand-Duché).

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MEDITERRANÉE

SERVICES DIRECTS

ENTRE

PARIS et l'ALGÉRIE, la TUNISIE et MALTE

(viâ MARSEILLE)

Billets simples, valables 15 jours

DE PARIS AUX PORTS CI-APRÈS ou *vice-versa*	PRIX PAR LES PAQUEBOTS : 1°. — De la Compagnie Générale Transatlantique		2°. — De la Compagnie de Navigation mixte (Touache)		
	1re classe	2e classe	1re classe	2e classe	3e classe
Alger	186. »	130. »	171. »	115. »	67. »
Bizerte, Bône, Bougie, Philippeville, Oran, Tunis (*viâ* Bizerte)	171. »	120. »	»	»	»
Bône, Philippeville	»	»	171. »	115. »	67. »
Oran	»	»	156. »	105. »	64. »
Tunis (direct)	186. »	130. »	166. »	115. »	67. »
Malte (la Valette)	241. »	170. »	»	»	»

Ces prix comprennent la nourriture à bord des paquebots.

Arrêts facultatifs sur le réseau P.-L.-M. à toutes les gares de l'itinéraire. Franchise de bagages de 30 kilos en chemin de fer et, sur les paquebots, de 100 kilos en 1re classe, de 60 kilos en 2e classe, et de 30 kilos en 3e classe. — Enregistrement direct des bagages de Paris aux ports algériens et tunisiens.

Délivrance des billets à Paris : à la gare de Paris P.-L.-M., au bureau des passages de la Compagnie Générale Transatlantique, 12, boulevard des Capucines, et à l'Agence de la Compagnie de Navigation mixte (Touache), chez M. Desbois, 9, rue de Rome.

Nota. — En prévision des changements qui pourraient être apportés par les Compagnies de Navigation dans leurs prix de passage, consulter les tarifs des prix de passage de ces Compagnies.

Pendant la saison d'hiver, Paris et Marseille sont reliés par de nombreux trains rapides et de luxe composés de superbes et confortables voitures à boggies. Trajet direct de Paris à Marseille en 12 heures.

Treizième Année | N° 11 | Novembre 1907

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

BUREAUX : *269, rue Saint-Jacques, PARIS (Ve).*

ABONNEMENTS :

Membres souscripteurs de la Société « Les Amis de la Schola » et Élèves de l'École. 6 fr.
Abonnement complet donnant droit aux suppléments. . . . . 10 fr.
Pour l'Étranger (Union postale), ajouter 1 fr.

SOMMAIRE

Notice d'un ancien recueil de chants populaires. . . . . Un bibliophile.
Le rythme dans le chant des oraisons. . . . . . Amédée Gastoué.
Notre Supplément. . . . . . Henry Noël.
La notation aquitaine d'après les mss. d'Albi (suite). . . J. Lapeyre.
Bibliographie . . . . . La Rédaction.

Notice d'un Ancien Recueil de Chants Populaires

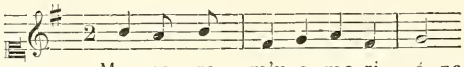
A vrai dire, ce titre est un peu osé, car, en fait de mélodies populaires, le ou plutôt les recueils que j'ai en vue, en contiennent seulement quelques-unes. Mais, tels qu'ils sont, on doit s'estimer heureux de les posséder. Ce sont les volumes de *Brunettes ou petits airs tendres, avec les doubles et la basse continue, mêlées de chansons à danser, recueillies et mises en ordre par* CHRISTOPHE BALLARD, *seul Imprimeur de Musique, et Noteur de la Chapelle du Roy.* Le tome troisième, dont je veux aujourd'hui parler, porte la date de M.DCC.XI.

C'est un petit volume in-18, dédié à la princesse de Conty douairière, comprenant 18 pages non numérotées (dédicace, airs, table) et 312 pages de chant. Les *brunettes*, sur lesquelles je ne m'étendrais pas, sont de beaucoup les plus importantes et vont jusqu'à la page 276. Je noterai seulement ici que la première est la pièce délicieuse *Ah ! quand reviendra-t-il ce temps, Brunette ?* sur laquelle le poète provençal Saboly composa vers 1668 son noël populaire : *Aï ! quouro tournara lou tèms, bregado ?* La mélodie publiée par Ballard présente d'assez notables diffé-

rences avec le texte contenu dans le manuscrit Bastide, qui servit à l'édition des noëls de Saboly, par Fr. Seguin [1].

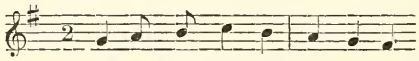
Mais les trente-cinq dernières pages du recueil de brunettes comprennent d'abord douze *Chansons à danser en rond*, dont l'une avec doubles paroles, et une autre avec deux mélodies, et ensuite, un *Potpoury*, où les airs populaires, les airs de cour et d'opéra, sont mêlés d'une manière amusante. Toute cette dernière partie intéresse au plus haut degré la documentation de nos vieilles chansons, et j'ai cru bon d'en relever la table thématique, au moins pour les premières, avec quelques éclaircissements sur certaines pièces. Je transcris en clef de *sol*, en indiquant en tête la clef employée dans l'ouvrage s'il y a lieu.

I. — Chansons a danser.

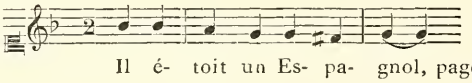


Mon pe- re m'y a ma-ri- é, page 277.

Variante du type commun des chansons des « mal mariées », dont on trouve de nombreux spécimens un peu partout. Page 279, il y a d'autres couplets sur la même mélodie ; sujet analogue : *Mon pere aussi m'a marié*, *J'entends le moulin taqueter, A un vieillard il m'a donné,* etc.

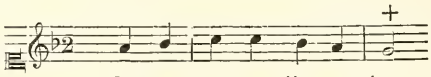


Mon pe- re m'envoy au marché, page 280.

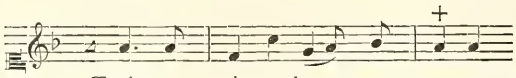


Il é- toit un Es- pa- gnol, page 281.

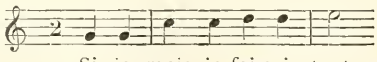
Complainte curieuse qui paraît remonter au temps ou les Espagnols durent évacuer au XVIe siècle les garnisons du nord de la France.



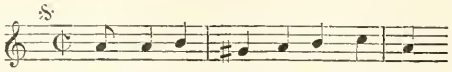
Je ren- con-tray l'autre jour, page 284.



Trois pe- ti- tes ber- ge- ret-tes, page 285.



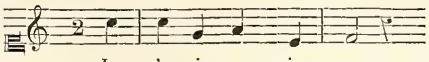
Si ja- mais je fai-sois tant, page 286.



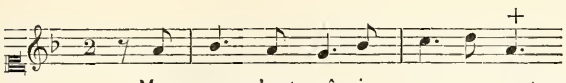
Mar-go-ton al-lant au mou-lin, page 288.

1. *Recueil des noëls composés en langue provençale par Nicolas Saboly*, chez Seguin, à Avignon, 1855. La seconde édition est de 1897.

Legerement.

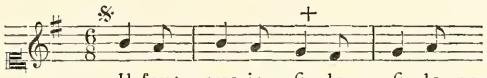


Je n'avois pas quinze ans, page 291.

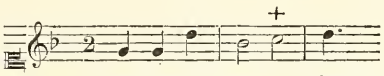


Mes yeux m'ont soûmis un a- mant, page 292.

Chanson sur laquelle on a fait le noël *Que j'aime ce divin Enfant!* en parodiant les paroles. C'est l'un de ces pseudo-cantiques où « Sylvie » a été remplacée par « Jésus », le reste étant conservé à peu près semblable.

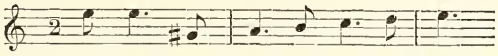


Il faut que je fi- le, fi- le, page 295.

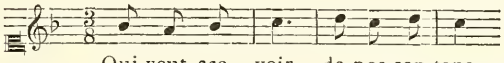


Mar-go-ton va à l'iau, page 296.

Version d'une des chansons les plus répandues dans les diverses provinces.



Qui veut sça- voir de nos can- tons, page 298.

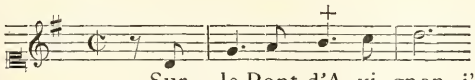


Qui veut sça- voir de nos can-tons, page 299.

Cette pièce est un *branle,* avec deux mélodies de rechange, la seconde étant intitulée *nouveau branle.* La seconde mélodie est celle sur laquelle on chante généralement en Provence le noël *Per noun langui long dóu camin.*

II. — Pot-pourry.

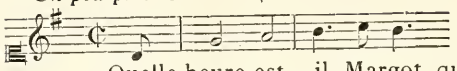
Ici, il faudrait reproduire la pièce entière, qui tient dix pages. Cependant, pour ne pas rendre inutile son emploi, je vais en donner les paroles (sauf quelques passages, que je ne me permets pas de mettre sous les yeux des lecteurs en les priant de m'excuser de laisser le reste). A moins d'avoir une connaissance complète des pièces employées à cette farce, il est parfois difficile d'en distinguer le début. Je noterai seulement les motifs caractéristiques :



1 Sur le Pont d'A- vi- gnon, j'ay oûy chanter la Belle
Qui dans son chant disoit:
. . . . . .
. . . . . .

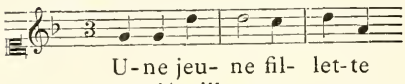
Un jour viendra,
Le moment viendra
Que tu le voudras,

Un peu plus lent +



Quelle heure est- il, Margot, quelle heure est-il ?
Mettez la teste à la fenestre
Vous entendrez

Tendrement



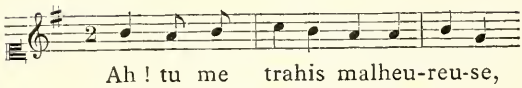
U-ne jeu- ne fil- let-te
En s'éveillant,
Du haut de sa chambrette
Vit dans les champs,

Lentement

Le beau berger Tircis
Près de sa chère Annette,
Sur les bords du Loir assis
Chantoit dessus sa musette ;

Gay

Tu disois que tu m'aimois,
Manteuse, manteuse,
Tu disois que tu m'aimois ;



Ah ! tu me trahis malheu-reu-se,
Ah ! tu vas trahir tes sermens.
Voyez donc ce gros cheval,
Ce chien de brutal,
Qui me traite mal.
Quand à m'avoir tu songeois,
Point ne me croyois,
Où tu me voyois,
A présent pour mon malheur,
Ce qui te plût te fait mal au cœur.

Gravement

C'est à l'Amour qu'il s'en faut prendre.

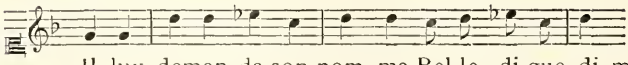
Gay.

Hélas ! la pauvre fille, elle a le mal de tout.
Je remontay sur ma beste
En revenant de Saint-Denis en France,
Je rencontray

Lentement

Blaise revenant des champs,
Tout dandinant (*bis*),
Rencontrit la femme à Jean,
Et puis ils s'en furent,
Dans une mazure.

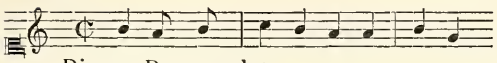
Gay



Il luy deman-da son nom, ma Bel-le di-gue di, ma Belle digue don,

L'ingratte sans feindre répond fièrement :
Allez porter la guerre au bout de l'Univers,
45 Vous verrez si l'Amour osera vous y suivre,
Et j'en sçaurois

Gay



Pierre Ba- gno-let . . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

Lentement

50 Encore un coup qu'en peut-il arriver ?
Un coup de plus te fera-t-il...

Gay

Boire un coup, en boire deux,
Ce n'est pas une affaire,
Mais en boire cinq ou six !

Lentement

55 Et j'en sçaurois,
Je suis encore trop jeunette
Je mourrois

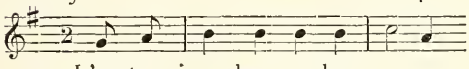
Gravement

De honte et de rage
Si l'ingrat connoissoit l'amour que j'ay.

Tendrement

60 Pourquoy n'avoir pas le cœur tendre,
Rien n'est si doux que d'aimer.

Gay +



L'au-tre jour dans un boc- ca-ge,
J'aperçûs la fille à Miché,
D'un air gay
65 Qui baisoit d'un grand courage,
Le mouton d'un jeune Berger.
Je sentis naitre dans mon ame
Les transports d'une amoureuse flâme.
Je la pris, et je luy dis :

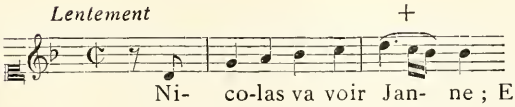
Lentement

70 Que fais-tu, Bergère, dans ce beau verger ?

Gay

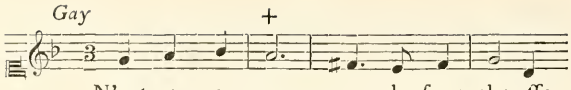
Je fais souvent résonner ma musette,
Qui dit pour moy,

Lentement +



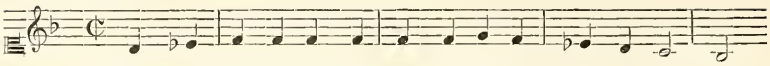
Ni- co-las va voir Jan- ne ; Eh ! Janne, dormez-vous ?
Je ne dors ny ne veille, et ne pense point à vous,
75 Vous y perdrez vos pas,
Nicolas,

Gay



N'est pas pour vous que le four chauffe,
N'est pas pour vous qu'on cuit chez nous.

Lentement



Prends ta pelle et ton fourgon, Al-lu-me ta bour-ré- e,
80 Et puis après nous reviendrons,
Sur le Pont d'Avignon, j'ay oüy chanter la belle,
Qui dans son chant disoit,
. . . . . .
. . . . . .

En résumé, nous avons ici, sous forme de *pot-pourry*, un véritable catalogue de titres de pièces et de quelques passages détachés. Je n'ai point à expliquer en quoi consiste le genre, où l'esprit (?) déployé s'efforce surtout de trouver des phrases qui peuvent s'unir à la fois à ce qui précède et à ce qui suit. Mais, ce côté grotesque mis à part, il n'en subsiste pas moins un certain fonds d'intérêt dans la fantaisie que nous étudions.

Ici, nous rencontrons des fragments qui semblent extraits de quelque poème de Quinault, mis en musique par Lulli, vers 32, 43-46, 58-59 ; là, ce sont des couplets entiers de *brunettes*, vers 11-14, 15-18, 62-69 ; mais le reste, fragments de mazarinades ou de mélodies campagnardes, est bien du vrai chant populaire, tantôt trivial, tantôt baroque.

Et c'est par là que ce mélange singulier nous apparaît, malgré son ridicule, comme pouvant présenter quelque sujet d'étude aux folkloristes et aux musiciens.

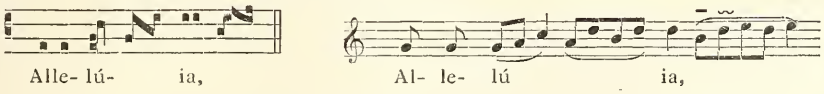
Un Bibliophile.

Le Rythme dans le Chant des Oraisons

ET DES RÉCITATIFS LITURGIQUES

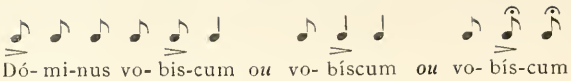
Il semble, de prime abord, qu'il y ait peu à dire sur le rythme des oraisons, versets, et, en général, des récitatifs liturgiques. On dit : c'est de la prose ; et, en conséquence, on ne se croit pas tenu à en distinguer d'autres éléments que ceux qu'une bonne lecture doit faire sentir. D'accord ; mais c'est précisément ce qui manque le plus à la pratique, et ce qu'on sait moins observer. Une bonne lecture du latin, en France, — et je ne parle pas ici de la prononciation, — est chose rare.

Certains diront : les versets, les oraisons, tout cela, c'est du plain-chant, il n'y a donc qu'à observer ici et là les mêmes règles. Pardon ; il y a au contraire une distinction qu'il est capital de faire. Dans une pièce de chant proprement dite, nous observons, avec le lié des notes de chaque neume, et des neumes entre eux, avec l'accentuation tonique et mélodique, une quasi-égalité des temps premiers, d'où l'exécution fait par là ressortir le rythme voulu par le compositeur. En transcrivant le début de l'*alleluia* du jour de Pâques, par exemple :



La transcription est rigoureuse au point de vue de la traduction de chaque note ; elle l'est aussi quant au rythme qu'elle nous révèle, et où l'on pourrait, — ici du moins, — sans inconvénient aucun, indiquer une mesure, à l'égal d'une pièce moderne.

Mais, lorsqu'il s'agit d'un pur récit, comme *Dominus vobiscum*, croit-on qu'il suffise de transcrire chaque syllabe par une valeur musicale simple, et les finales par une double ? Même en marquant l'accent, une telle transcription serait boiteuse :



C'est qu'en effet le langage reprend ici ses droits, et la musique n'a rien à voir, que de régler le ton du récitant, comme le faisait dans l'antiquité le joueur de flûte rappelant l'orateur au débit qu'il devait soutenir.

Or, pour arriver à une diction parfaite, il faut distinguer : 1° la phrase et ses divisions, marquées par l'allongement des finales ; 2° la liaison des mots entre eux ; 3° l'accentuation tonique et grammaticale ; 4° la quantité ou durée de certaines syllabes.

*
* *

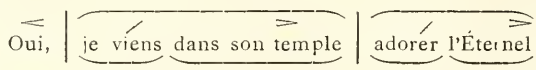
Sur le premier point, je n'ai rien à dire qui ne soit connu de tous. Sur le second et le troisième, il y a au contraire bien des observations à faire : il ne suffit pas, pour arriver à la bonne déclamation, de marquer d'une certaine manière les coupes de la phrase et de renforcer les syllabes accentuées. Soit un exemple français bien connu, le vers suivant :

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel.

Suffit-il, pour bien le déclamer, même le réciter sur une note, de marquer les syllabes *oui*, *viens*, *temple*, *rer*, *nel ?* Non ; il faut unir entre eux les mots *je viens dans son temple*, *adorer l'Éternel.* Chacune de ces distinctions a deux syllabes plus fortes, plus accentuées :

je viens *dans son* temple,
*ado*rer *l'Éter*nel.

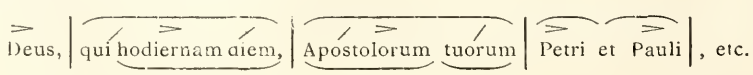
Mais seront-elles égales en intensité ? Évidemment non, et j'accentuerai plus énergiquement *temple* que *viens*, *nel* que *rer*. De sorte qu'on pourrait en indiquer assez exactement le phrasé de la manière suivante :



La même chose existe en latin. Dirons-nous, par exemple, sous le prétexte de bien marquer l'accent :

Déus, qui hodiérnam díem, Apostolórum tuórum Pétri et Páuli, etc ?

Non ; chacun de ces mots n'est pas accentué de même manière que le voisin, et, de deux ou trois vocables, le plus important reçoit l'accent le plus fort. De sorte qu'en employant le même procédé de notation que plus haut, nous dirons :



Telle doit être la manière de bien coordonner entre eux les mots ; telle la subordination que les accents ont à l'égard les uns des autres, suivant l'importance de la syllabe ou du mot qu'ils affectent. Dans *apostolórum*, la syllabe tonique *ór* sera plus accentuée ; *po*, qui demande l'accent secondaire, le sera moins. Dans le mot *tuórum*, employé seul, *ór* sera tout aussi accentué que précédemment ; mais, uni à un nom qu'il détermine, *tuórum* s'effacera devant l'importance grammaticale de ce nom.

On remarquera que je ne m'occupe ici que des mots qui n'ont pas perdu leur accent. Mais si je devais entrer dans le détail des proclitiques et des enclitiques, combien je serais obligé de relever de fautes ! fautes fréquentes que l'usage moderne a amenées dans la pratique, là même où l'on s'efforce le plus de marquer un accent régulier. Ainsi, dans *Deus Pater*, à suivre la véritable règle classique, il faudrait dire non pas *Déus Pater*, mais *Deús Pater ;* on doit cependant reconnaître — on en a la preuve par les pièces rythmées — que les poètes chrétiens, comme les prosateurs, ont employé *Déus Pater*. Mais les prépositions, comme *propter*, ont un accent qui voyage d'une syllabe à l'autre, suivant le mot qui précède ou qui suit ; de sorte que, d'après l'accentuation des principaux mots de la phrase, l'accent secondaire peut affecter soit la première, soit la seconde syllabe du mot, *tê proptér*, *própter nôs*, soit même l'en priver tout à fait, *quí propter nós*.

Dans une expression comme *dies laetítiae*, ou *dies natális*, il y a un seul accent tonique, celui de *laetítiae* ou de *natális, dies* demeurant privé d'accent, ou doté seulement d'un accent secondaire qu'on peut indifféremment faire tomber sur *di* ou sur *es ; díes laetitiae* ou *diés laetitiae dies natalis* ou *diés natalis*. C'est ainsi que dans la cinquième strophe de l'hymne *Ave maris stella*, composée *ad instar* du rythme trochaïque, le vers *Nos culpis solútos* est toniquement régulier : les accents principaux portent sur *nos* et sur *lú*, et le mot *culpis* devient enclitique de fait, comme s'il y avait un seul mot accentué sur l'antépénultième *nôs-culpis*, forme analogue à *quó-circa, istiús-modi*, etc.

On voit donc comment nous sommes déshabitués, même les plus habiles d'à présent, du véritable sens de l'accent latin, infiniment plus souple et plus susceptible de variété qu'on ne l'imagine ordinairement. On ne peut s'empêcher de regretter que l'éducation du lycée ou du séminaire ne garde plus, ou n'ait pas repris, à la base des études latines, le *de accentibus* qui formait depuis l'antiquité, et jusqu'au XVIIe siècle, la matière du premier traité de grammaire qu'on mettait entre les mains des enfants, depuis Priscien jusqu'à Despautères.

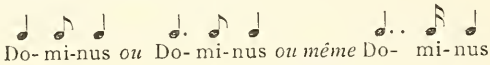
J'ajouterai encore que, pour le chant même, le *recto tono* n'est qu'apparent et s'applique surtout aux accents. En réalité, là où la tradition vit la plus fidèle, en Italie ou en Orient, le débit de l'oraison liturgique se balance ordinairement sur les degrés instables qui séparent le *si* de l'*ut*, par exemple, cet *ut* n'étant atteint que par les accents principaux et les cadences. C'est là une tradition absolument antique, l'accent étant, de sa nature primitive, une élévation, une *intensité* au

sens le plus antique, et non point une force, une *intensité* au sens plus récent[1].

*
* *

Vient la quantité. Ici, je sens que je vais peut-être heurter plus encore certaines idées communément admises, et l'on me dira : Quoi ! pour la réforme du chant liturgique, on nous a prêché sur tous les tons qu'il ne fallait plus s'occuper de longues et de brèves, et vous venez nous parler de quantité ? Je m'explique.

Au fond, nous sommes d'accord, pour une raison bien simple : c'est que les longues et les brèves dont je veux vous entretenir n'ont pas le moindre rapport avec les prétendues longues, brèves et même semi-brèves — *horresco referens !* — imaginées par je ne sais quels humanistes de quinzième ordre, au XVIIIe siècle, sous prétexte d'accent. C'est ainsi qu'on nous a appris à prononcer



formes qui ont malheureusement influé sur les compositeurs de musique pour église, et qui sont, au point de vue latin, de *pures horreurs* et d'inouïs solécismes de diction.

On me permettra de répéter ici ce que j'ai dit dans la préface de la première édition[2] de mes *Principaux chants liturgiques*, page v, et que j'ai reproduit dans mon *Cours* :

Dans une mélodie récitative comme les versets des psaumes, on pourra même, avec un peu plus de recherche, observer la *quantité* des syllabes, c'est-à-dire leur *durée* plus ou moins longue ; en règle générale, une voyelle est répétée plus longue qu'une autre (demandant plus de temps pour l'articulation qu'elle accompagne) :

1° Quand elle est diphtongue : *ae*, *oe*, *au*, *ou*, ou suivie de deux consonnes, de *j* [semivoyelle], de *h* [aspiration], ou de *x* [double *ss*]. Ex. :

Déus Dominus, *u* de *Déus* est long, car il est suivi de *sD*, *toutes les autres syllabes sont brèves* ;

Mihi, *mi* est long [suivi de *h*] ;

Exémplum, *e* long [suivi de *x* la première fois, et de *mpl* la seconde fois].

2° Les finales sont censées longues dans le discours, surtout *i*, *is*, *o*, *os*, *as*, comme dans *veni*, *dominis*, *dominos*, *domino*, *rosas*.

3° Quand, dans un mot de plusieurs syllabes, l'avant-dernière est accentuée, elle est toujours allongée : *amáre*, *Maríam*, *replétus*, *devóta*.

4° Dans les mots de deux syllabes, l'accentuée, même suivie d'une seule consonne, est souvent longue : mais, bien entendu, *méa*, *túa*, *Déus* [où l'accentuée est suivie d'une autre voyelle], sont toujours brefs.

On voit donc qu'*il ne faut pas confondre une syllabe* ACCENTUÉE *avec une longue*, et vice versa, puisqu'il arrive souvent que, dans même plusieurs mots de suite, l'accentuée (ou intense) est brève et que les autres syllabes faibles sont longues.

L'observation de ces règles suffit à lire et à phraser élégamment le latin, mais *on s'attachera surtout à bien* ENLEVER *la syllabe accentuée*, qu'elle *soit brève* ou longue.

On m'objectera sans doute, à défaut de raisons d'ordre... routinier,

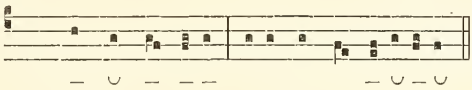
1. Intensité = sur-tension, c'est-à-dire que la corde de récitation est surélevée pour l'accent. Plus tard on y adjoignit la force.

2. En notation moderne. Paris, chez Poussielgue.

d'autres raisons philologiques. On me dira qu'à partir d'une certaine époque, dans le latin parlé, l'accent s'est confondu avec les longues. Fort bien ; mais je répondrai à mon tour que les littérateurs liturgiques, comme les musiciens, ne se sont que *a minima* préoccupés du latin vulgaire ou parlé. Il serait facile de le prouver rien que par les extraits des grammairiens ; je veux cependant qu'il ne subsiste aucun doute, et préfère prendre les compositions mêmes des auteurs.

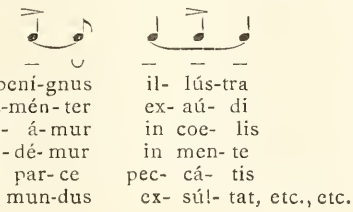
Dom Pothier a ouvert la voie sur ce point, dans ses immortelles *Mélodies grégoriennes*, dont les études plus récentes et les plus fameuses ne sont en somme que le développement. Voici ce que le savant Abbé dit au chapitre xv, page 264 :

Il semble qu'à l'origine on ait fait aussi quelque attention à la quantité des syllabes. On sait en effet que parmi les pieds métriques propres à terminer harmonieusement une phrase, les orateurs latins affectionnaient plus particulièrement le *dichorée,* comme *ādjŭvēmŭr*, ou le simple chorée suivi d'un *molosse : mūndŭs ēxsŭltāt.* Il est remarquable que les deux formules mélodiques du chant des Préfaces semblent précisément calquées, l'une sur le *chorée* et le *molosse*, l'autre sur le *dichorée :*



Le texte qui le premier a été chanté sur cette mélodie se trouvait probablement dans ces conditions métriques, et une fois le double type mélodique créé, on l'a conservé, sans plus s'inquiéter de faire concorder avec lui les textes nouveaux. Toutefois, *dans les Préfaces comme aussi dans la plupart des Oraisons*, la fin des phrases, de la dernière surtout, offre presque toujours l'une ou l'autre des deux combinaisons données plus haut, ou une combinaison équivalente.

Ces lignes si lumineuses ont été le point de départ d'une série d'études diverses, qui ont confirmé et étendu ces magistrales observations. Pour la question qui nous occupe, je citerai spécialement les travaux de Dom Mocquereau dans le tome IV de la *Paléographie musicale*, de M. Léonce Couture, les excellents résumés de MM. Dabin et Grospellier, dans la *Revue du chant grégorien*, tomes III et V, l'étude de M. Vacandard dans la *Revue des Questions historiques* (1906). Or, de tout cela il résulte que, sept ou huit siècles avant qu'on suivît les règles du *cursus* purement basées sur l'accent, il y avait ce qu'on peut appeler un cursus métrique ou métro-tonique, édifié sur l'observation combinée de la durée et de l'accent. Et c'est ainsi que, dans la presque totalité des cadences d'oraisons et de préfaces, nous trouvons par centaines des chutes de phrase calquées sur une même forme rythmique, comme :



De ces rapports on ne peut que conclure, sans l'ombre d'un doute possible, que de tels cursus étaient pratiquement observés, puisque l'usage des orateurs antiques, celui des Pères, des auteurs des pièces liturgiques, des organisateurs des récits musicaux qui s'y adaptent, concordent si merveilleusement. Autrement, il en résulte que, dans le chant d'une oraison ou d'une préface, on doit s'attacher à rigoureusement observer ce que leurs auteurs ont ainsi gravé profondément dans sa contexture.

Dans le reste du débit, la déclamation est plus libre, l'observation de la quantité plus vague, l'accent est le principal facteur du rythme ; aux cadences, le mètre est obligé : telle est la doctrine théorique et pratique observée depuis Cicéron et Quintilien jusqu'à saint Grégoire le Grand et plus tard encore. Et je dis *ici* le mètre, non de la musique, mais des paroles. Il sera plus parfait si l'écrivain a écrit plus purement, mais informera toujours la musique.

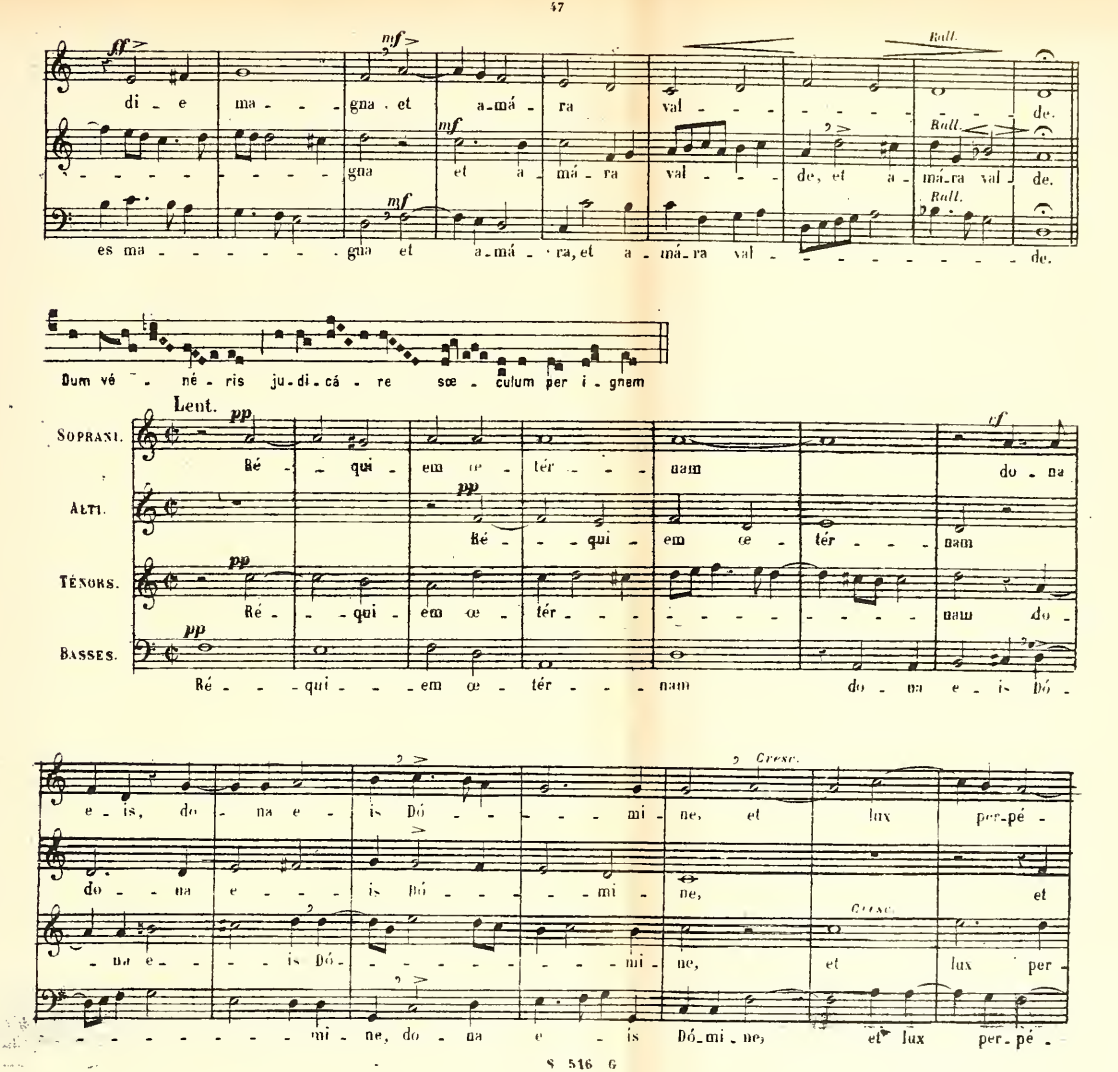
*
* *

En résumé, pour être parfaite, la récitation semi-chantante des oraisons — et cela est applicable à la plupart des textes analogues — doit s'inspirer du véritable sens de l'accent, qui est, en soi, une surtension, les autres syllabes étant déprimées, dans un intervalle approximatif d'un quart à un tiers de ton. Aux cadences, la quantité doit être rigoureusement observée.

En essayant de noter une oraison en utilisant toutes ces données, par exemple dans le chant suivant, il faudrait se représenter sur la corde récitative seules les syllabes accentuées et les tenues finales. Les syllabes faibles seraient notées avec le signe — *moins do*. A l'incise qui remonte de *si* à *do* (*per passionem*), la voix franchirait également par degrés conjoints ces « dièses enharmoniques », soit *si* et + *si*, avant d'arriver à *do* sur l'accent de *passiónem*. Il sera loisible à chacun d'annoter de cette manière la transcription ci-dessous. (Comme la typographie musicale ne peut employer ces caractères, je les supplée en marquant par le signe du ♮ l'*ut* vrai, supposant ainsi un *ut* plus grave avant).

Au point de vue du rythme et des durées, si l'on prend la croche comme temps premier, on doublera aux cadences, suivant en cela l'exemple donné par la Préface, les valeurs longues, soit par une noire. Pour le reste du chant, les syllabes simplement allongées sont indiquées par un petit trait au-dessus de la note.

Ainsi comprises, la notation et l'interprétation d'une oraison figureront parfaitement ce qu'on peut entendre de la bouche d'un héritier moderne des anciens Latins, d'accord sans le savoir, peut-être, avec ce qu'ont enseigné et pratiqué ses plus lointains ancêtres.


ff
mf
Rall.
di - e ma - - - gna et a-má - ra val - - - - - - - - de.
gna et a - má - ra val - - - de, et a - má-ra val - de.
es ma - - - - - - gna et a-má - ra, et a - má-ra val - - - - - - - - de.
Dum vé - né - ris ju-di-cá - re sœ - culum per i - gnem
Lent.
pp
cf
Soprani.
Alti.
Ténors.
Basses.
Ré - - qui - em œ - tér - - - nam do - na
Ré - - - qui - em œ - tér - nam
Ré - - - qui - em œ - tér - - - - - - - - nam do -
Ré - - - qui - - - em œ - tér - - - nam do - na e - is Dó -
e - is, do - na e - is Dó - - - - - mi - ne, et lux per-pé -
do - - na e - - - is Dó - - - - - mi - ne, et
Cresc.
- na e - - - is Dó - - - - - - - - - mi - ne, et lux per -
- - - - - - - - - mi - ne, do - na e - is Dó-mi - ne, et lux per - pé -

tu - a lu - cé - at e - - - - - - - is, lu - cé - at e - - - - - - is.

Cresc. Rall.

lux per - pé - tu - a lu - - - - cé - at e - - - - is.

Rall.

- pé - - tu - a lu - cé - at e - - - - - - is, lu - cé - at e - - - is.

Rall.

- - tu - - a lu - - - - - cé - at e - is, lu - cé - at e - - - is.

Allegro.

SOPRANI. *f* Ky - - ri - e e - - - lé - - - i - son.

Chris - te e - lé - i - son.

ALTI. *f* Ky - - ri - e e - - - lé - - - i - son.

TENORS. *f* Ky - - ri - e e - lé - - - - - - - i - son.

BASSES. *f* Ky - - ri - e e - - lé - - - - - - i - - son.

Allegro.

f Ky - - - - ri - e e - - - - lé - - - - - - - - i - son.

Rall.

f Ky - - - ri - e e - - - - - - - - - - - - - - lé - i - son.

Rall.

f Ky - - - ri - e e - - - lé - - - - - - - - - - - i - son.

Rall.

f Ky - - - ri - e e - - - - - - - - - - lé - - - i - son.

Rall.

PIE JESU DOMINE

MOTET À 5 VOIX

pour les Offices des Morts et les Funérailles

Pie Jesu, Domine, dona eis requiem.
SEQUENTIA PRO DEFUNC.

Doux Jésus, o Seigneur, donnez leur le repos éternel.

FELICE ANÉRIO

N° 78

Lentement et très expressif.

SOPRANI. — Pi - - - - e Je - - su Dó - - - mi - ne

ALTI. — Pi - - - - e Je - - su Dó - - - mi - ne

TÉNORS I. (Plain chant) — Pi - - - - e Je - - su Dó - - - mi - ne

TÉNORS II. — Pi - - e Je - - - su Dó - - - - mi - ne

BASSES. — Pi - - e Je - - - - - - su Dó - mi - ne

Très lent. — Un peu moins lent.

Do - na e - is re - qui - em. A - - - - - - - - - - men.
(e - i) (Sem - pi - ter - - - - - - - - - nam.)

Do - na e - is re - qui - em. A - - men, A - - - - men.
(e - i) (Sem - pi - ter - - - - - - - - nam.)

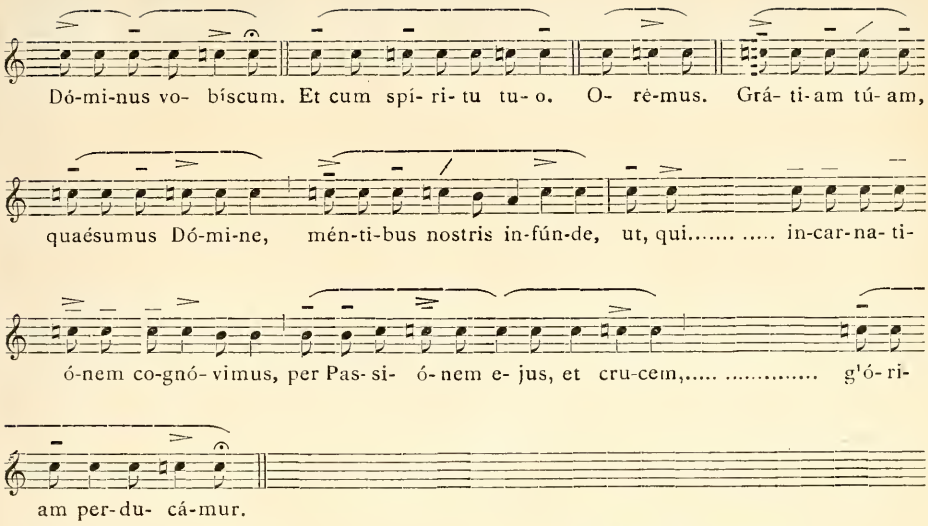
Do - na e - is re - qui - em. A - - - - - - - men.
(e - i) (Sem - pi - ter - - - - - - - nam.)

Do - na e - is re - qui - em. A - - - - men.
(e - i) (Sem - pi - ter - - - - - nam.)

Do - na e - is re - qui - em. A - - - - - - - - - - men.
(e - i) (Sem - pi - ter - - - - - - - - - nam.)

* Extrait de la Messe des Morts d'Anerio.

** Il est d'usage à Paris de dire Sempiternam au lieu d'Amen.



AMÉDÉE GASTOUÉ.

NOTRE SUPPLÉMENT

Libera me, à 3 et 4 voix, de Vittoria ; **Pie Jesu**, à 5 voix, d'Anerio.

Nous terminons aujourd'hui le beau et grandiose répons de Vittoria. Le trio : alto (haute-contre), ténor et basse, continue le dramatique verset *Dies illa,* mouvementé de plus en plus à mesure qu'on approche du *dies magna* (le « grand jour »), et, sur *amara valde*, s'éteint dans la tristesse, avec la réplique à l'unisson du thème liturgique par le chœur tout entier. Le *Requiem*, en quatuor, est d'une dévote suavité et comme une douce élévation vers la clarté céleste. On n'oubliera pas, en exécutant cette pièce à l'office, de faire ici la reprise du répons : *Libera me* jusqu'après la phrase finale *Dum veneris.*

Le *Kyrie* qui accompagne ce *Libera* est inspiré du même procédé. Le quatuor clame le premier *Kyrie* sur un mouvement rapide ; le grand chœur à l'unisson dit *Christe* ; le quatuor dit, toujours fort, la dernière invocation.

Le *Pie Jesu* d'Anerio est une œuvre aussi simple que noble. L'emploi des cinq voix, soprano, alto, premier ténor, deuxième ténor, basse, n'offre pas de difficulté, guère plus qu'un faux-bourdon. Mais, tandis que le premier ténor donne, sur la première partie de la phrase, le motif liturgique, *sostenuto*, la voix expressive est celle du soprano, que les autres parties devront bien se laisser détacher, comme un solo accompagné en sourdine par les autres voix. A *dona eis*, le soprano s'efface, et aucune partie ne doit prédominer Sur la cadence finale, *amen*, ou *sempiternam*, chaque entrée de partie, sur le thème descendant si caractéristique (*do si la sol fa*, ou *fa mi ré do si*), devra soigneusement trancher avec la nuance précédente.

Henry Noel.

LA NOTATION AQUITAINE

ET

Les Origines de la Notation Musicale

D'après les anciens manuscrits d'Albi

PAR

J. LAPEYRE, professeur agrégé au lycée d'Albi
(† 1902)

Avec notes de A. GUITTARD

(Suite.)

TROISIÈME PÉRIODE

Les manuscrits de cette période présentent une innovation bien modeste en apparence, celle d'un signe spécial indiquant, à la fin de chaque ligne, la position de la note suivante. Ce signe que nous trouvons aujourd'hui dans nos livres de plain-chant grégorien, où on lui donne le nom de guidon [1], marque cependant une transition très importante entre l'époque où une simple ligne servait à repérer vaguement les neumes à points superposés et celle, plus récente, où les notes sont entièrement déterminées par des clefs [2].

Lorsque fut écrit le *Liber sacramentorum* dont nous avons précédemment parlé, le guidon, certes, était connu, mais assez peu. Dans ce manuscrit, en effet, nous n'en trouvons qu'un seul exemple, à la 5e ligne du folio 159 (recto) : *Et descendit spiritus Sanctus cor[po]rali.* Il faut avouer que ce n'est pas trop pour neuf pages complètes de paroles notées [3].

1. On sait que le *guidon* est un signe employé dans le plain-chant. Mis à la fin d'une ligne de la portée, il indique à celui qui doit chanter la place occupée par la note qui commence la portée suivante. De la sorte, on n'est nullement surpris en portant ses yeux à la ligne qui vient après. C'est comme un trait d'union entre deux portées. Le mot guidon vient très probablement de guider, d'où l'explication qu'on en donne.
2. Nous ne trouverons cela qu'à une période ultérieure.
3. La forme du guidon est ici d'une certaine façon. Dans le manuscrit suivant il prendra une autre forme. Mais on le reconnaîtra toujours.

Il en est bien autrement dans le Lectionarium Ecclesiasticum [1], numéro 15 du *Catalogue général*, où nous trouvons en entier l'office des morts, presque tel qu'on le chante de nos jours. Il y a dans ce manuscrit 14 grandes pages in-folio de musique notée (de 164 à 170). Sur la ligne directrice, très apparente [2], se place généralement la note *fa* [3]; les autres notes sont espacées en dessus ou en dessous d'une manière parfaite, ce qui en rend la lecture extrêmement facile. La première page (recto du fol. 164) n'a pas de guidon. Mais nous trouvons ce signe employé très couramment dans les autres, à partir du milieu de la deuxième (verso du fol. 164) [4].

Dans ce lectionnaire nous devons noter des antiennes et des répons brefs où l'on a supprimé les consonnes du *Gloria Patri*. C'est ainsi que nous trouvons dans plusieurs folios (v. g. 167-168) : *G-o-i-a-a-i-e-i-i-o*, au lieu de *Gloria Patri et Filio ;* le copiste s'est proposé sans doute d'attirer ainsi l'attention du lecteur par l'étrangeté de cette écriture énigmatique [5]. Mais nous devons ajouter que ces antiennes ne se rapportent pas à l'office des morts. On sait très bien, en effet, qu'il n'y a pas de *Gloria Patri* aux prières récitées ou chantées en commémoration des morts.

Les abréviations, assez rares dans les manuscrits précédents [6], vont devenir de plus en plus nombreuses à partir de cette époque. Citons celles dont l'emploi est le plus fréquent.

1. Ce manuscrit, qui est beaucoup plus volumineux que les précédents, — il mesure 26 sur 36, — n'avait pas tout d'abord de titre. Plus tard on écrivit au feuillet de garde :

LECTIONARIUM ANTIQUISSIMUM
Ex libris venerabilis capituli Ecclesiae albiensis.

En dessous on ajouta : *On trouve à la fin du volume une ancienne manière de noter le plain-chant, sans clefs ni lignes. C'est le chant de certains Responsoires, versets, antiennes, proses rimées, etc., relativement à diverses fêtes.*

Au dos de la grosse couverture de bois et de cuir on lit :

Lection | arium | manusc. antiquissimum | ante 10 saec.

Certainement notre Lectionnaire n'est pas de cette époque. Dom Leclercq (*loc. cit.*, tome I, col. 1064) le fait descendre jusqu'au onzième. Peut-être, à ne s'en tenir qu'au genre d'écriture romane très claire et assez espacée, et aux capitales peu ornées — bien moins en particulier que celles du manuscrit précédent, — cela serait exact. Mais nous ne devons pas oublier que notre ouvrage renferme sept feuillets complets — c'est-à-dire quatorze pages — de textes notés, qui, eux, ne peuvent être placés dans un temps antérieur à 1100.

2. La ligne directrice que nous avons vue au XIe siècle dans le manuscrit *Liber sacramentorum* de Sicard est allée en se perfectionnant ; ou, pour parler plus clairement, la ligne qui là se trouvait presque par hasard a été placée ici à dessein et pour permettre au chanteur de mieux se reconnaître au milieu des neumes.

3. Toujours d'après le système préconisé par Gui d'Arezzo.

4. Au folio 164 (verso), nous le relevons trois fois ; au fol. 165, 13 fois au recto et autant au verso ; au fol. 166, 10 et 12 fois ; au fol. 187, 13 et 9 fois ; au fol. 168, 13 et 10 fois ; au fol. 169, 9 et 13 fois ; au fol. 170, 12 fois au recto et au verso.

5. On use encore aujourd'hui d'un système analogue pour indiquer, dans les antiphonaires, les finales des intonations des psaumes.

6. Manuscrits ou parties de manuscrits musicaux. Il n'en est pas de même des manuscrits liturgiques dont nous n'avons pas à nous occuper ici. (Cf. *Essai Monographique* en préparation.)

Un petit trait au-dessus d'une voyelle remplace ordinairement *m* ou *n* après cette voyelle ; on écrit *laudū* pour *laudum*, *petēti* pour *petenti*, etc. Un trait sur la consonne *t* ou qui coupe les hampes des lettres *b* ou *p* annonce le plus souvent *er*, *or*, *ur* [1].

*
* *

Des mots entiers, des phrases même, sont quelquefois exprimés par des groupes de quelques lettres. Ainsi en est-il dans un manuscrit portant le numéro 7 dans le *Catalogue général* et ayant pour titre MARTYROLOGIUM AD USUM ECCLESIAE ALBIENSIS [2], dont nous allons nous occuper.

Il contient au folio CCL (verso) le commencement de l'*Évangile* noté de la fête de la Pentecôte. Voici le début du texte : *in il tr : dixit ihs disciplis suis :* (*in illo tempore* : *dixit ihesus*)...

La page où se trouve ce texte noté porte en tête la première strophe de l'hymne que nous lisons aux laudes du dimanche :

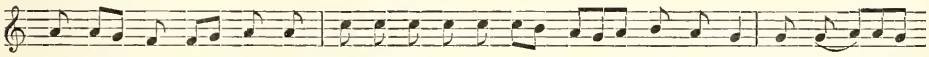
Aeterne rerum cónditor
Noctem diémque qui regis,
Et temporum das témpora,
Ut alleves fastídium.

Immédiatement après viennent cinq vers latins très curieux, où se trouve exposé l'art de bien calligraphier.

... *Conditio dispar cultoris error honestas.*

Dans la notation de l'Évangile, le guidon [3] est employé non seulement à la fin des lignes ; mais encore dans le courant d'une même ligne, où il joue un rôle analogue au changement de clef dans la musique moderne. On en trouve un exemple à la deuxième ligne entre les mots *diliget* et *eum*.

Voici le début et la finale de cet Évangile noté :

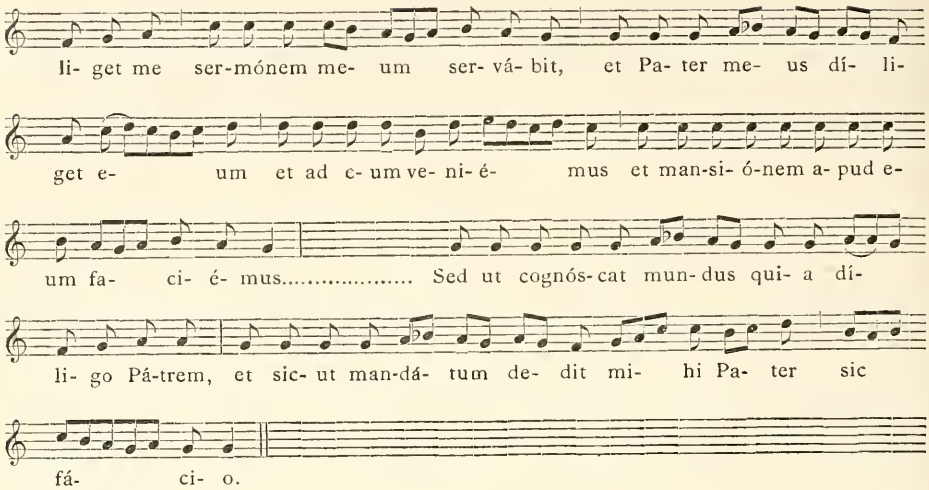


1. Pour les détails, nous renvoyons à Prou, *Manuel de paléographie*, et *Recueil de fac-similés*.

2. On lit au folio de garde : *Martyrologium ad usum Ecclesiae albiensis* | *dispositum ex libris venerabilis capituli Ecclesiae albiensis* | .

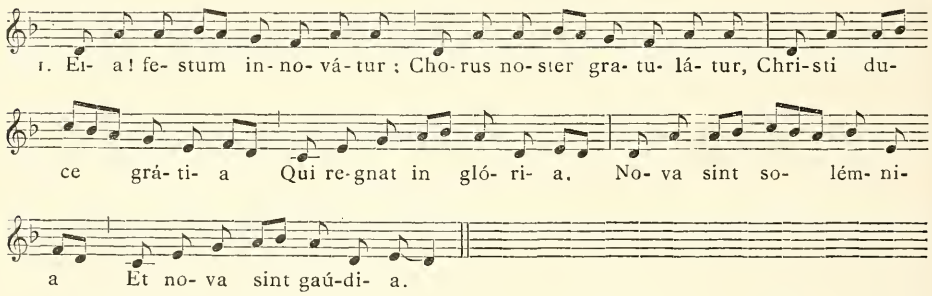
On a ajouté plus tard : « Ce martyrologe a été fait longtemps avant la sécularisation ; il paraît être du XIe au XIIe siècle. » C'est très probablement au XIIe qu'il faut le faire remonter plutôt qu'au XIe. (Cf. D. Leclercq, *loc. cit.*, col. 1064.) D'une écriture très claire, mais assez serrée, il ne renferme pas, chose bizarre, des capitales avec miniatures. Notons de plus que, presque à chaque page, il y a des notes ajoutées en marge, notes qui sont d'ailleurs d'une époque postérieure. Il n'y a pas de miniatures, disons-nous. Nous devons cependant mentionner quelques dessins assez originaux aux folios CVI, CLII, CLXXXII, CCXL.

3. Nous le faisons remarquer plus haut ; la forme du guidon n'a pas toujours été la même. Dans le martyrologe que nous étudions il est représenté comme dans le *Lectionarium Ecclesiasticum*.



Le folio suivant (CCLI, recto et verso) renferme trois hymnes assez remarquables que nous tenons à publier en partie :

a) HYMNE DE SAINT NICOLAS



2. Nicolaus gloriátur
In coelesti cúria
Vitae sumens praémia.

3. Coelum, terra, jucundátur ;
Hodie duplícia
Sint ejus solémnia.

4. Ipsum clerus veneratur
Et cuncta scolaria
Clericorum studia.

5. Nobis ab ipso donatur
Corporis munditia
Et cordis justicia.

6. Praesul Christi, te precamur,
Haec praesens família
Duc nos ad coeléstia [1].

b) HYMNE DE LA PENTECÔTE

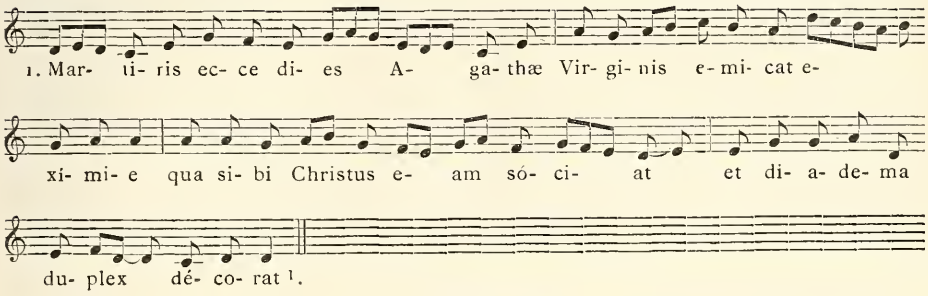
Jam Christus astra ascenderat...

1. Ces strophes n'ont que trois vers. Elles devaient dès lors se chanter très probablement ainsi : on répétait le premier vers, puis le groupe des deux derniers.

2. *Nicolaus gloriátur*
Nicolaus gloriátur
In coelesti cúria,
Vitae sumpsit praémia
In coelesti cúria,
Vitae sumpsit praémia.

On lira la suite au bréviaire romain et dans nos livres de chant aux matines de la fête.

c) HYMNE DE SAINTE AGATHE



Ces chants joignent à une extrême simplicité une fraîcheur d'inspiration remarquable. Le premier surtout mérite une mention spéciale, ainsi qu'on pourra s'en rendre compte par la traduction que nous en donnons. La phrase mélodique se développe avec un naturel parfait suivant le rythme des vers. En l'écoutant, on songe instinctivement aux délicieuses fresques des maîtres primitifs ; l'atmosphère de mysticisme, de foi naïve et de piété sincère au sein de laquelle vivaient les artistes de cette époque, était seule capable de leur inspirer ces petites merveilles de grâce exempte de mièvrerie, dont le charme pénétrant émeut sans troubler. Les peintres, comme les musiciens, se croyant déjà transportés dans le paradis idéal où les vierges et les martyrs célèbrent, dans un éternel cantique d'adoration, la gloire du Très-Haut, traduisaient leurs impressions chacun à sa manière ; pendant que le pinceau magique des uns fixait sur la toile ou sur les murs des basiliques les formes hiératiques qu'ils avaient entrevues en rêve, les autres notaient, dans les missels enluminés, les mélodies célestes qui résonnaient encore au fond de leurs âmes. Tout le secret de leur art était là, et c'est sans doute pour cela qu'il est irrémédiablement perdu.

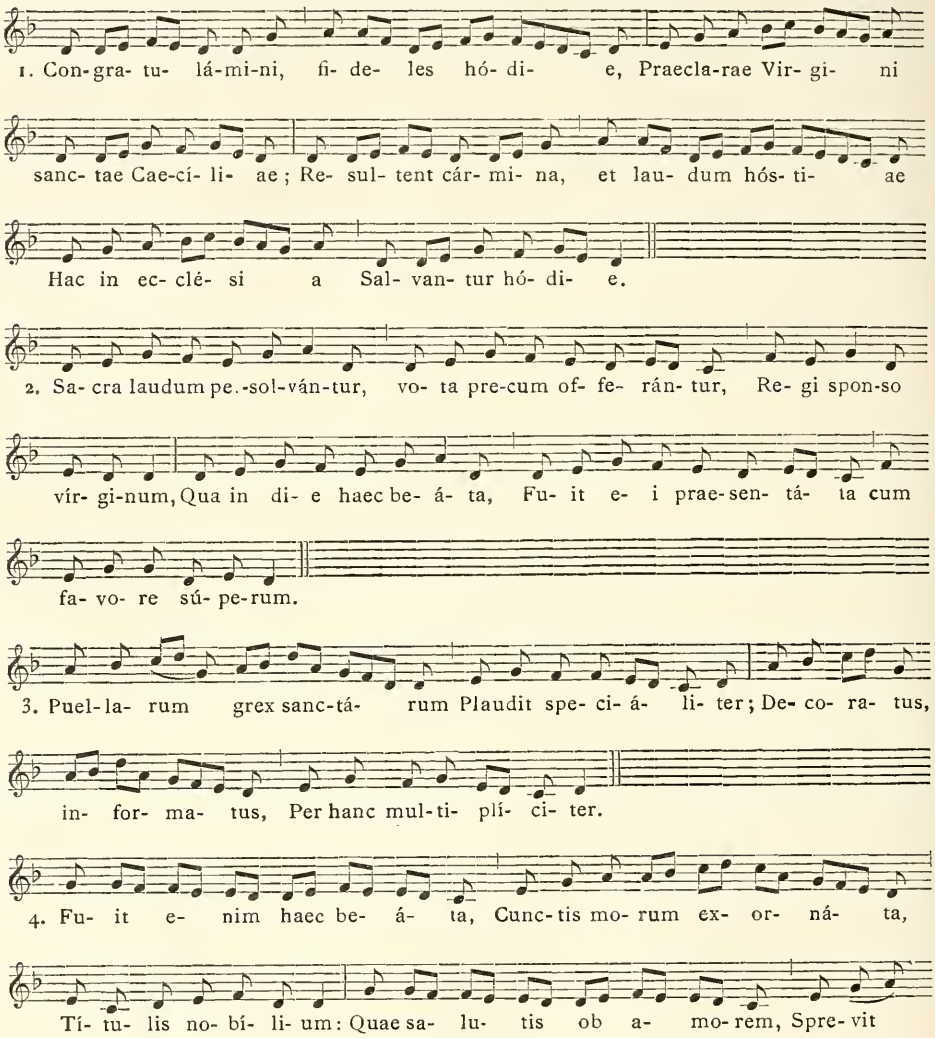
*
* *

A la même époque peuvent se rattacher les trois manuscrits portant dans le *Catalogue général* les numéros 30, 3 et 34 et dont voici les titres :

D. Cato. Sertulius Isidorus ;
Rituale albiense ;
Collectio canonum.

1. Cette transcription est faite d'après la reproduction donnée par M. Amédée Gastoué, dans *Les anciens chants liturgiques des églises d'Apt et du Comtat* (Grenoble, 1902), p. 16. (Communication de M. J. Lapeyre, professeur au lycée d'Albi.) Cette mélodie est notée sur lignes tracées à la pointe.

Le premier[1] renferme une magnifique séquence en l'honneur de sainte Cécile, que nous nous faisons un plaisir et même un devoir de donner en entier :

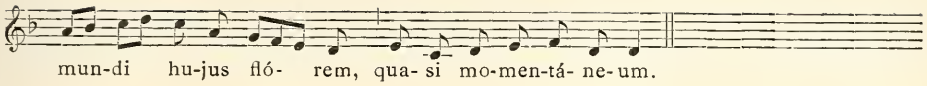


1. Les folios qui composent ce manuscrit ont été cousus ensemble sans feuillets de garde et sans titre. Ce n'est que très tard, à la fin du XVIIIe siècle, qu'ils ont été reliés. Le titre a simplement été mis sur le dos de la couverture : D. Cato. Sertulius Isidorus.

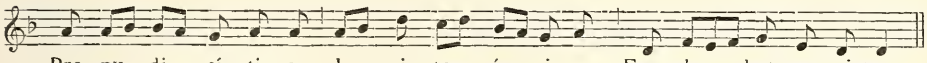
Le Dionysius Cato dont il est ici question est très probablement le poète latin, auteur de plusieurs ouvrages et principalement de maximes morales. Le manuscrit en renferme un assez grand nombre en prose et en vers.

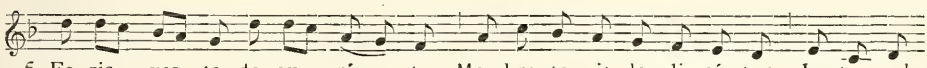
A considérer le texte, on doit faire remonter ces maximes au IXe siècle, non pas que D. Cato ait vécu à cette époque, mais bien parce qu'elles ont été transcrites vers cette date.

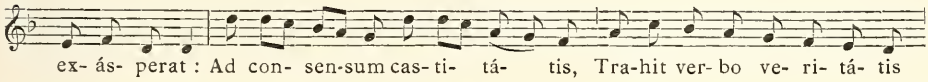
Les deux derniers folios contiennent une splendide séquence à la patronne du diocèse d'Albi, sainte Cécile. Elle a été ajoutée plus tard. Les formes des neumes aussi bien que les lignes directrices, d'ailleurs très mal faites, nous permettent de la rapporter au commencement du XIIe siècle, ou plutôt à la seconde moitié du même siècle, le système de versification employé étant celui des poètes liturgiques parisiens et surtout victorins de la même époque, en particulier Adam.


mun-di hu-jus flo- rem, qua- si mo-men-tá- ne-um.

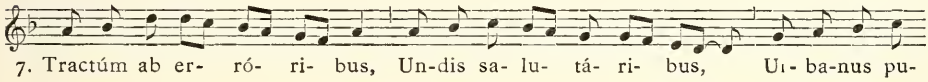
5. Jam a cu- ná- bu-lis, Sa- cris o- rá- cu- lis, Ins- truc- ta pé- ni- tus;

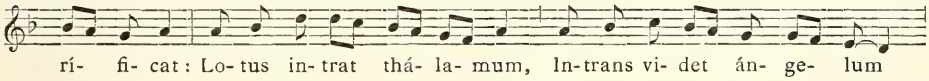

Pro pu- di- cí- ti- a Ju- gi- ter án- xi- a, Fun- de- bat ge- mi-tus.

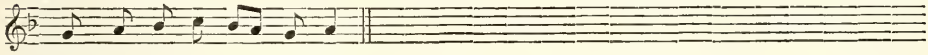

6. Fo-ris ves- te de- au- rá- ta, Membra te- git de- li- cá- ta; In- tus sed

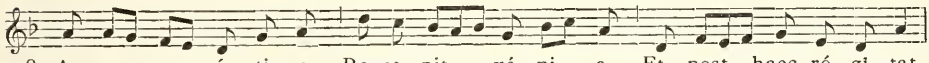

ex- ás- perat : Ad con- sen-sum cas- ti- tá- tis, Tra-hit ver- bo ve- ri- tá- tis

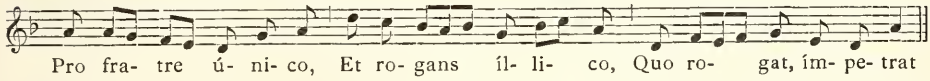
Spon-sum quem ac- cé- pe- rat.

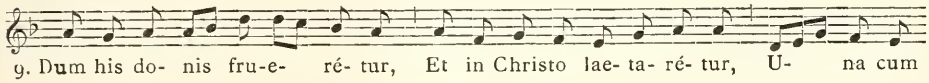

7. Tractúm ab er- ró- ri- bus, Un-dis sa- lu- tá- ri- bus, Ui- ba-nus pu-

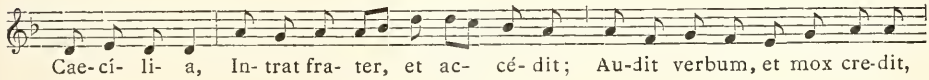

rí- fi- cat : Lo- tus in- trat thá- la- mum, In-trans vi- det án- ge- lum

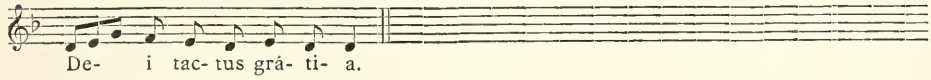

Quem vir-go pro- mí- se- rat.

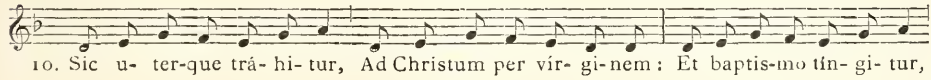

8. A quo ver- nán- ti- a Re- ce- pit xé- ni- a, Et post haec ró- gi- tat

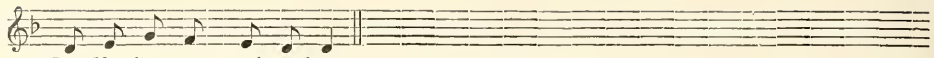

Pro fra- tre ú- ni- co, Et ro- gans íl- li- co, Quo ro- gat, ím- pe- trat

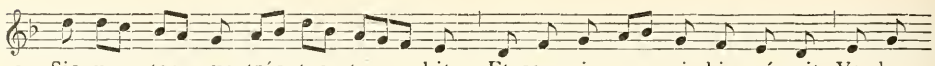

9. Dum his do- nis fru-e- ré- tur, Et in Christo lae- ta- ré- tur, U- na cum

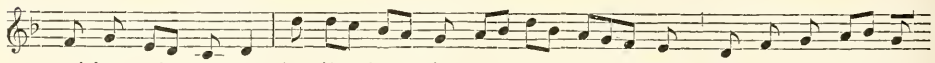

Cae-cí- li- a, In- trat fra- ter, et ac- cé- dit; Au-dit verbum, et mox cre-dit,

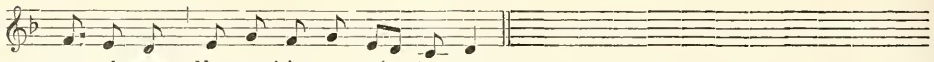

De- i tac- tus grá- ti- a.

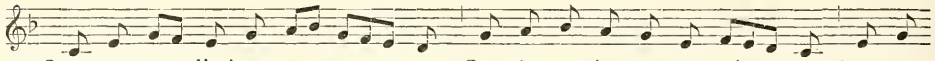

10. Sic u- ter-que trá- hi- tur, Ad Christum per vír- gi- nem : Et baptis-mo tín- gi- tur,

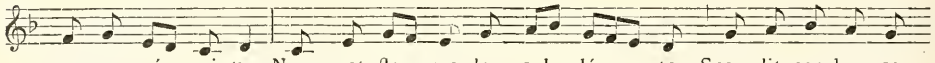


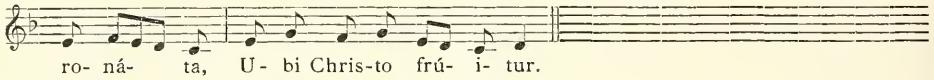


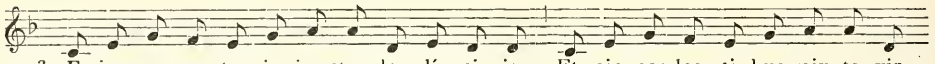


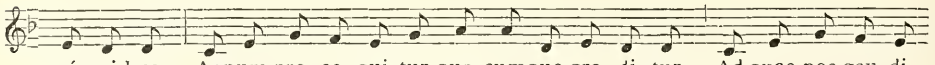


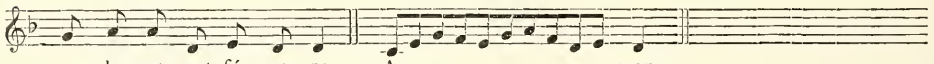












(*A suivre.*) JEAN LAPEYRE.

BIBLIOGRAPHIE

Selecta opera, *ad unam aut plures voces*. Collection choisie d'œuvres à une ou plusieurs voix ; librairie Biton, à Saint-Laurent-sur-Sèvre, Vendée. En dépôt au bureau d'édition de la *Schola*. Chaque fascicule partition net, 1 fr. 25 ; parties de chœur, 0 fr. 25.

Voici une très bonne publication que nous sommes heureux de faire connaître à nos lecteurs. Composée dans l'esprit du *Motu proprio* de S S. Pie X sur la musique sacrée, elle comprend des œuvres modernes, avec accompagnement ; les premiers fascicules publient des œuvres de M. Depuydt, professeur à l'école de musique religieuse de Malines, et de M. Van Durme, compositeurs de talent. Ces premières pièces sont consacrées au Saint-Sacrement, et on pourra les utiliser pour les saluts. La seule critique que je leur ferai, c'est, même lorsqu'elles sont écrites à trois voix, d'avoir un accompagnement obligé, qui parfois alourdit la partie vocale : cependant, si on admet que l'harmonie demande quatre voix pour être complète, ou, en disant mieux, pour sonner avec plus de plénitude, une pièce à trois parties seules, bien conduites, est d'un charme et d'une élégance achevés. Nos confrères belges le savent bien : les passages qu'ils ont ainsi écrits le prouvent ; et nous aurions aimé retrouver ce charme plus souvent.

Cette collection sera certainement très utile aux chœurs modestes pour lesquels elle est formée.

A. Dabin : **Monsieur Branchereau et son œuvre plain-chantale au diocèse d'Orléans**. In-8° de 36 pages, extrait de la *Revue du chant grégorien*. Bernay, librairie Georges Saison.

Très vivante et très intéressante plaquette, où, d'une plume alerte et bien informée, M. l'abbé Dabin, l'un des apôtres de la réforme du chant liturgique, rend compte de l'œuvre de son ancien supérieur de grand séminaire. Toutefois, ce travail dépasse encore le cadre tracé par le titre, et les aperçus ingénieux et pratiques sur le latin ecclésiastique et le plain-chant captiveront beaucoup de lecteurs.

L'organista moderno, publication mensuelle de musique sacrée pour orgue. Leandro Chienna, éditeur, via Siccardi, Turin. Un an : 2 fr. 50 (étranger, 3 fr.) ; chaque numéro : 0, 60.

Publication nouvelle dirigée par M P. Sampietro, avec la collaboration de plusieurs excellents organistes italiens, comme MM. Mattoni, organiste de la chapelle Julia, au Vatican, G. Mosso, organiste de l'abbaye du Mont-Cassin, etc. Conçue dans le style moderne, et respectueuse de la ligne de conduite tracée par le *Motu proprio*, elle renferme des pièces de divers genres, en général assez faciles.

VIENT DE PARAITRE :

Blanche Selva : **Rosaire** (*l'Église habillée de feuilles*), poème de Francis Jammes. Partition, piano et chant, 3 fr. 50 au bureau d'édition de la *Schola*.

Poème où sont passés en revue les mystères glorieux du Rosaire, séparés par les

premiers mots de la Salutation angélique. Mlle Selva a très heureusement rappelé dans la partie de piano quelques-unes des mélodies liturgiques des fêtes correspondantes. Le chant, qui convient surtout à des voix graves, demande une grande justesse de déclamation.

LES REVUES : articles à signaler.

Revue musicale. — 15 août-1er septembre. H. Quittard : Musique française du XVIIIe siècle : *Le Bûcheron* de Philidor. J. Combarieu : Origines de la gamme à 5 sons et à 7 sons. E. H. : M. Vincent d'Indy (à propos d'une interview récente). J. Dador : Théorie musicale, le *fa*. — 15 septembre-1er octobre. J. Combarieu : Compte rendu de la « Théorie de la musique » de M. Gandillot. Cours du Collège de France : Organisation des études musicales en France au XIXe siècle, le moyen âge (suite dans le no du 15 octobre).

Le Guide musical. — 22-29 septembre. H. de Curzon : La chapelle impériale russe. — 13 octobre. May de Rudder. La musicalité de Shelley.

Caecilia (Strasbourg). — Septembre. X. Mathias : Fr.-X. Richter, maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg, 1769-1789. P. Aubry : Sur l'interprétation modale des mélodies des troubadours et des trouvères (réponse à M. Beck).

Musica sacra (Namur). — Nos 11-12. G. de Lescluze : Quelques questions qui se rapportent à l'orgue. Encartage : Edgar Tinel : Psaume CL, pour quatre voix d'hommes et orgue obligé (très belle et très noble composition, pas difficile).

Musica sacra Milan). — Août : « Monteverde » ou « Monteverdi » (conclut pour « Monteverde »). Gounod compositeur d'église. Les chœurs d'église en Suisse. — Septembre : Les congrès régionaux italiens : Pérouse, Bergame.

Sant Gregorius-Blad. — Septembre. E. Franssen : Sur le rythme du chant grégorien.

Revue du chant grégorien. — Septembre-octobre. Dom J. Pothier : Du chant traditionnel de l'Eglise romaine ; quelques mots sur son origine, sa nature, ses formes diverses et sa restauration (*à suivre*). — A. Grospellier : L'édition vaticane des « Cantus missalis Romani ».

Musique sacrée. — Octobre. M.M. : Et le *Motu proprio ?*

Le Monde musical. — 15 octobre. Gaston Knosp : Ph.-Em. Bach et la danseuse Barbarina. — Jean Huré : L'extraordinaire.

Musica. — Octobre. Numéro splendidement illustré consacré à J.-S. Bach, avec articles de A. Pirro, Alb. Schweitzer, etc. Ce fascicule est une sorte d'iconographie du maître et de ce qui l'a entouré, et réunit des documents qu'on chercherait vainement ailleurs.

Le Gérant : Rolland.

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

L'Hiver à la Côte d'Azur

Billets d'aller et retour collectifs de 2e et 3e classe

Valables jusqu'au 15 mai 1908

Du 1er Octobre au 15 Novembre 1907, les gares P.-L.-M. délivrent, aux familles d'au moins trois personnes voyageant ensemble, des billets d'aller et retour collectifs de 2e et 3e classe pour **Toulon** et toutes les gares P.-L.-M. situées au delà vers **Menton**. Le parcours simple doit être d'au moins 400 kilomètres.

(Le coupon d'aller de ces billets n'est valable que du 1er Octobre au 15 Novembre 1907.)

Le prix s'obtient en ajoutant au prix de 4 billets simples ordinaires (pour les deux premières personnes) le prix d'un billet simple pour la 3e personne, la moitié de ce prix pour la 4e et chacune des suivantes.

ARRÊTS FACULTATIFS

Faire la demande de billets 4 jours au moins à l'avance à la gare de départ.

Des trains rapides et de luxe, composés de magnifiques et confortables voitures à boggies, desservent, pendant l'hiver, les stations du Littoral. PARIS-NICE (1087 kilomètres) en 13 h. 45 par la COTE d'AZUR-RAPIDE.

Achetez de préférence

LE

Chocolat N.-D. du Travail

IL COUTE :

	le 1/2 kilog.		
Qualité ordinaire	1.50	La boîte de 100 tablettes	4. »
— supérieure	1.80	Par 3 boîtes	3.50
		Chocolat surfin, le 1/2 kilog.	2.40

Il se vend pour l'entretien du Culte et du Clergé de Plaisance

ADRESSER LES COMMANDES :

CHOCOLATERIE N.-D. DU TRAVAIL, *32, rue Guilleminot, PARIS (XIVe)*

CONDITIONS D'ENVOI

LIVRAISON A DOMICILE DANS TOUT PARIS

5 0/0 d'escompte au-dessus de 10 francs.

En province, tous nos envois sont faits en gare par colis de 2 kilos 500, 4 kilos 500 et 9 kilos. Si la commande n'est pas accompagnée d'un mandat, les frais de remboursement (0 fr. 60) sont à la charge du client. Franco de port au-dessus de 10 francs.

Maison A. ROUART (Éditeur de musique)

18, Boulevard de Strasbourg, **PARIS**

Les Chansons de France

REVUE TRIMESTRIELLE DE MUSIQUE POPULAIRE

Bulletin de la Société " **Les Chansons de France** "

Fondée pour encourager la diffusion de la Musique populaire, *sous le patronage de la Schola Cantorum* et de MM. Charles Bordes, Bourgault-Ducoudray, Ch. Brun, Gabriel Fauré, André Hallays, Vincent d'Indy, Pierre Lalo, Frédéric Mistral, Périlhou et Julien Tiersot.

PRIX DE L'ABONNEMENT : **5** fr. par an. — *Tirage de luxe :* **20** fr. par an.

ABONNEMENT MUSICAL

B. ROUDANEZ

PARIS (VIe) — 9, rue de Médicis, 9 — PARIS (VIe)

GRAND ABONNEMENT		PETIT ABONNEMENT	
Un an. . . **30** fr. — Six mois. .	**18** fr.	Un an. . . **20** fr. — Six mois. .	**12** fr.
Trois mois.. **12** fr. — Un mois. .	**5** fr.	Trois mois . **8** fr. — Un mois. .	**4** fr.
Donnant droit à 8 morceaux échangeables à volonté		Donnant droit à 3 morceaux échangeables à volonté	

SONT DONNÉS A L'ABONNEMENT

Partitions — Recueils — Morceaux séparés — Musique de Chant — Piano seul
Piano à 4 mains — Musique à deux pianos — Musique instrumentale

---

L.-J. BITON, Éditeur

à SAINT-LAURENT-SUR-SÈVRE (Vendée)

" **Selecta Opera** " : Collection choisie d'œuvres à une ou plusieurs voix dans l'esprit du ***" Motu Proprio "*** de Sa Sainteté Pie X (22 novembre 1903).

« *Ce sont de belles et bonnes éditions dont il faut vous féliciter bien sincèrement.* »
(Extrait d'une lettre du Chanoine Boyer à l'Éditeur.) — *Demander le prospectus spécial.*

Éditions Vaticanes. — Éditions de Solesmes. — Éditions populaires du chant grégorien.
Musique religieuse française et étrangère dans l'esprit du " MOTU PROPRIO "
ŒUVRES DE A. LHOUMEAU ET DU R. DOM POTHIER, etc.

Envoi franco du Catalogue général.

Maisons de Famille de la Schola Cantorum

CRÉÉES EN 1900

1° Pour Jeunes Gens, 269, rue Saint-Jacques. — 2° Pour Jeunes Filles, 18, rue de l'Abbé de l'Épée.

ORGANISATION

1° Pour être admis, les pensionnaires non majeurs doivent être présentés par leur famille ou par un correspondant. — 2° La pension se paie au mois et d'avance.

CONDITIONS

Prix de 6 à 9 francs par jour, de 130 à 180 francs par mois.

Chambres seules, de 2 a 3 francs par jour, de 30 à 60 francs par mois. (Service en plus, 3 francs.)

Repas : Petit Déjeuner : 0 fr. 50 — Déjeuner, 2 francs — Dîner, 2 fr. 50.

Pour tous renseignements s'adresser à Mme Fabre-Soulié, 269, rue Saint-Jacques.

Déc. 1907

La Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

TREIZIÈME ANNÉE — 1907

N° 12

DÉCEMBRE

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, PARIS

POUR LA BELGIQUE :

V. GEVAERT, P. & A. BEYER, Succrs

14, Digue de Brabant, 14

GAND

DÉPOSITAIRES DE LA TRIBUNE

AIGUIER, 27, rue Saint-Ferréol, *Marseille*.
BOSSARD-BONNEL, 1 et 3, rue Nationale, *Rennes*.
JANIN Frères, 10, rue du Président-Carnot, *Lyon*.
MENESSON, 10, rue Carnot, *Reims*.
COURTOIS, 17, rue Grande-Chaussée, *Lille*.
FRANÇAIS & Cie, 109, boulevard de la Liberté, *Lille*.
GROLLEAU, 10, rue Voltaire, *Angers*.
DUPONT-METZNER, 7, rue Gambetta, *Nancy*.
BITON, libraire, *Saint-Laurent-sur-Sèvre* (Vendée).
G. STOMPS, *Luxembourg* (Grand-Duché).

Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée

Les trains express de jour 513 et 508, entre **Paris et Brigue** à l'aller, **Milan et Paris** au retour, qui antérieurement n'étaient mis en marche que l'été, auront lieu dorénavant en toute saison.

Le train 513, qui continuera à assurer, pendant l'hiver, les relations entre Paris, Pontarlier, Lausanne et le Valais, aura de plus, au départ de Dijon, une continuation sur Genève et Chambéry. On partira de Paris P.-L.-M. à 8 h. 25 matin, pour arriver sans transbordement, en 1re et en 2e classe, à Chambéry à 6 h. 25 soir, à Genève à 6 h. 32 soir, à Lausanne à 6 h. 55 soir, à Berne à 7 h. 26 soir et à Brigue à 11 h. soir.

En sens inverse, le train 508 partira de Milan à 7 h. 10 matin, pour arriver à Paris à 10 h. 10 soir. Il recevra sur son parcours des voitures directes (1re et 2e classe) venant de Berne et de Lausanne et se soudera, à Dijon, avec un train venant de Rome et de Turin par le mont Cenis, de Chambéry et de Genève. Départ de Berne à 1 h. 28 soir, de Lausanne à 2 h. 25 soir, de Rome à 2 h. 35 (la veille), de Turin à 7 h. 25 matin, de Chambéry à 1 h. 10 soir et de Genève à midi 40.

La Compagnie met en marche, à partir du 6 novembre, les **trains extra-rapides de nuit** Nos 17 et 18, desservant la Côte d'Azur.

Ces trains ont lieu :

A l'aller : du 6 novembre au 7 décembre, les mercredis et samedis ; à partir du 8 décembre, tous les jours, sauf le jeudi ;

Au retour : du 8 novembre au 8 décembre, les lundis et vendredis ; à partir du 9 décembre, tous les jours, sauf le jeudi.

TRAJET DE PARIS A NICE EN 15 HEURES

Ces trains sont composés de voitures de 1re classe, de wagons-lits, de lits-salons et de salons à deux lits complets.

A l'aller, le train 17 ne prend de voyageurs à Paris que pour Toulon et au delà ;

Au retour, le train 18 ne prend, de Vintimille à Toulon inclus, des voyageurs que pour Paris seulement.

Nombre de places limité.

On peut retenir ses places d'avance moyennant un supplément de 2 fr. pour :

Le train d'aller : à la gare de Paris et aux bureaux de ville, 88, rue Saint-Lazare ; 6, rue Sainte-Anne ; 45, rue de Rennes ;

Le train de retour : aux gares de Menton, Monte-Carlo, Nice, Cannes et Toulon.

Treizième Année — N° 12 — Décembre 1907

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

BUREAUX : *269, rue Saint-Jacques, PARIS (Ve).*

ABONNEMENTS :

Membres souscripteurs de la Société « Les Amis de la Schola » et Élèves de l'École. **6** fr.
Abonnement complet donnant droit aux suppléments. . . . . **10** fr.
Pour l'Étranger (Union postale), ajouter **1** fr.

SOMMAIRE

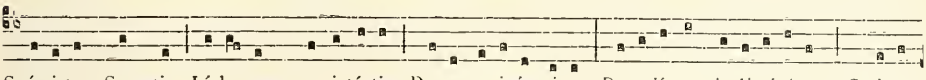
Deux motets grégoriens modernes. . . . . . A Pidoux.
Nouvelles de la musique d'Église.
Une Classe de Chant platonicienne. . . . . . Yves Langloys.
Souvenir disparu.
La notation aquitaine d'après les mss. d'Albi (suite et fin). . . J. Lapeyre.
Notre Supplément. . . . . . Henry Noël.
Bibliographie, Revue des revues. . . . . . La Rédaction.

DEUX MOTETS GRÉGORIENS MODERNES

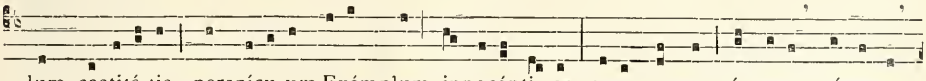
Sur des paroles de saint Pierre d'Alcantara.

1er MOTET

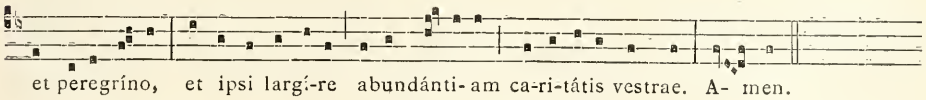
O Marí-a, Virgo sanctissima, Mater De-i, Regína caeli, Dómina mundi ; Sacrári- um



Spí-ri-tus Sancti, Lí l - um pu-ri-tá-tis, Rosa sapi-én-tiae ; Paradí-sus de-li-ci-árum, Spécu-



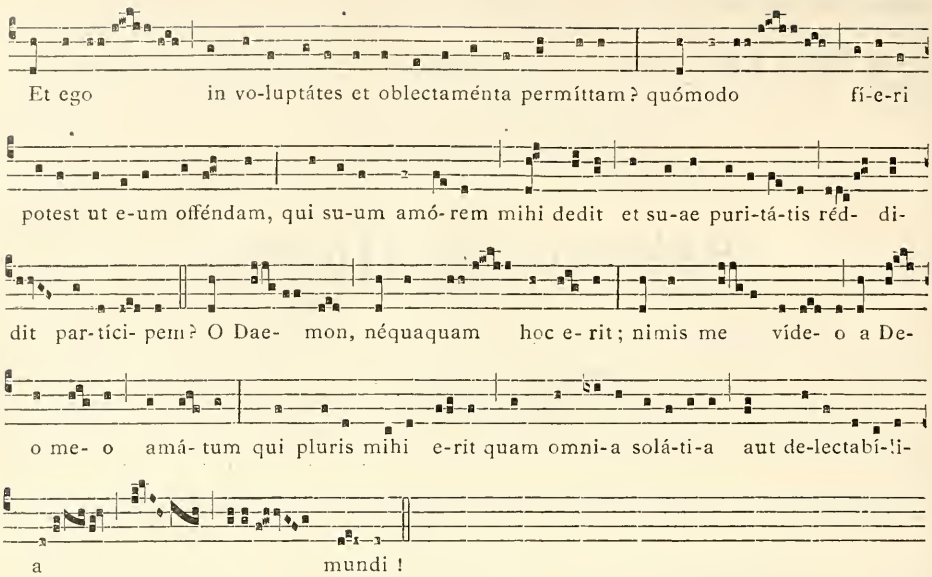
lum castitá-tis, perspícu-um Exémplum innocénti- ae, ora pro me páupere, mí-se-ro



et peregríno, et ipsi largí-re abundánti- am ca-ri-tátis vestrae. A- men.

2e MOTET.

Quómodo De- us me- us cor-pus tum virginá-le tot cru-ci-átum do-lóribus ángitur.



Saint Pierre d'Alcantara (1499-1562), aux œuvres duquel est emprunté le texte des motets que nous donnons aujourd'hui, est certainement l'une des plus belles figures de l'Ordre Séraphique. L'on sait le rôle important qu'il joua dans l'Ordre de François d'Assise, et c'est à lui qu'est due la réforme de la *très étroite Observance*. Sa réputation de sainteté devait lui attirer la confiance et l'estime des saintes et nobles âmes : il fut, en effet, le directeur de sainte Thérèse, réformatrice, elle aussi, le conseiller de saint François de Borgia, et du vieil empereur Charles-Quint.

Ses écrits sont peu nombreux : toutefois, ce peu révèle des qualités si sublimes, que Grégoire XV n'hésita pas à décerner à notre saint le beau titre de *Docteur de la Théologie mystique*.

C'est du chapitre XI du *Traité de l'Oraison* qu'ont été tirées les paroles du premier motet *O Maria*. L'on sait que des auteurs ont prétendu, récemment encore, attribuer ce livre au V. Louis de Grenade. Mais les découvertes qu'ils avaient cru produire comme décisives sont précisément le moyen de renverser leur argumentation, et de soutenir avec plus de force que jamais l'opinion appuyée sur les témoignages de saint François de Sales, Christine de Suède, Palapse, etc.., et d'après laquelle cet ouvrage est l'œuvre de saint Pierre d'Alcantara.

Le motet dont il s'agit a été composé avec les conseils du R. P. Dom Lucien David, O. S. B. De facture très simple, il demande une certaine délicatesse d'exécution, étant à la fois une louange et une supplication ; supplication bien pressante, et que l'on fera ressortir avantageusement, en imprimant à la voix un léger retard sur les mots *paupere, misero...* Cette prière peut être chantée dans les saluts comme invocation à la sainte Vierge.

La seconde pièce [1] est l'œuvre de M. Jean de Valois. De caractère plus sévère, elle n'exige pas une moins grande attention à apporter dans l'exécution. Elle se compose de deux parties qui demandent à être nettement opposées, au même degré que les passages à thème syllabique et les formules ornées, qui trouvent leur conclusion naturelle dans la vocalise finale. Elle convient très bien pour les temps de pénitence ou les jours d'exposition du Très-Saint-Sacrement.

A. Pidoux.

1. Ces paroles sont tirées des *Acta sanctorum* (Boll. 19 oct. vita S. Petri de Alcantara).

Nouvelles de la musique d'Église

Paris. — La réforme de la musique d'église se poursuit peu à peu, et d'intéressante façon, sur les bases vraiment liturgiques.

Dans les paroisses, un mouvement marqué vers le chant des fidèles se dessine de plus en plus. En plusieurs endroits, MM. les Curés ont pris la résolution, pour faciliter cette excellente tendance, de faire chanter tous les dimanches, pour un temps au moins, les mêmes vêpres, vêpres votives de la sainte Vierge, avec commémoraison de l'office du jour. Parmi les églises qui tiennent la tête dans la bonne réorganisation du chant, nous citerons en premier lieu Notre-Dame de la Croix de Ménilmontant, où notre ami M. F. Raugel, appelé par la confiance de M. l'abbé Poulin à diriger le chant, opère des merveilles ; qu'on en juge par ce que nous en dit un habitué de la paroisse :

Les messes sont chantées en partie par la maîtrise, en partie par les fidèles. — Les versets pairs des psaumes, les grandes antiennes, sont chantés aussi par les fidèles ; les jours de grandes fêtes, on chante, à 150 ou 200 voix, le salut, avec *Ave verum* de Mozart, pièces grégoriennes, textes au Saint-Sacrement publiés par la *Schola*, et même l'*O vos omnes* de Vittoria.

Les confréries exécutent de nouveaux cantiques, des motets des maîtres anciens à voix égales, des pièces spirituelles de Schutz, Bach, ou des œuvres choisies dans le répertoire moderne : Franck, Saint-Saëns, Fauré, Perruchot, etc., et se mettent à interpréter les mélodies grégoriennes .

A Notre-Dame de Plaisance, un jeune prêtre, M. l'abbé Tissier, obtient également d'heureux résultats, et rédige même de courts et substantiels avis aux fidèles dans le bulletin paroissial.

A Saint-Antoine des Quinze-Vingts, le zèle de M. le chanoine Lenfant pour le chant liturgique encourage les fidèles dans la bonne voie. M. le curé a demandé à M. A. Gastoué de donner dans la chapelle des catéchismes une série d'exercices pratiques, qui furent très goûtés, et suivis par une assistance fidèle de cent cinquante à deux cents personnes, dont l'entrain ébranle la masse des assistants aux offices paroissiaux.

Les nouvelles paroisses créées depuis cette année, tant à Paris même que dans la banlieue, se sont immédiatement données avec ardeur à la bonne cause. Citons Saint-Charles de Monceau, dont M. l'abbe Cosse, précédemment curé de Clignancourt (où il avait encouragé les efforts de nos amis M. Raffat et M. Lejeal, qui continue très heureusement les mêmes traditions), a choisi comme maître de chapelle notre ancien élève M. de Ranse ; Saint-André d'Antin, où M. l'abbé Auzeral a instauré le répertoire romain ; Notre-Dame Auxiliatrice de Clichy, où le nouveau curé lui-même, M. l'abbé Daniel Fontaine, a initié ses ouailles au chant liturgique, avec les meilleures méthodes (nous reparlerons de cette intéressante paroisse, où s'organise un mouvement grégorien et populaire très remarquable.)

Les cours de chant grégorien s'accroissent aussi et prennent plus d'importance, tant à la *Schola* qu'au dehors. A l'Institut catholique, M. A. Gastoué, en plus des exercices pratiques, traite cette année des origines et du développement musical,

littéraire, liturgique, des « proses et séquences » devant un groupe choisi d'étudiants et d'amateurs. Mme Jumel, sur des demandes pressantes, a ouvert un cours libre que nous sommes heureux d'annoncer ici ; destiné surtout aux personnes du monde, ce cours de chant liturgique a lieu rue de Ponthieu, 55 *bis*, le jeudi matin à 10 heures. Nous lui présageons et lui souhaitons le meilleur succès [1].

PROVINCE

Reims. — Nous mentionnions il y a quelques mois les résultats excellents obtenus à Saint-Jacques par M. l'abbé Thinot. Ils ont été appréciés de toute la ville, et Son Excellence Mgr l'Archevêque vient de récompenser leur auteur en lui confiant la charge de réorganiser et de diriger le chant à la cathédrale. La *Schola*, rapidement préparée par M. l'abbé Thinot, a fait ses débuts le mois dernier, au jour de la Toussaint : on a particulièrement remarqué le bel Introït *Gaudeamus* et l'expressif *Alleluia*. Nous ne pouvons que dire au nouveau directeur de la chapelle de Notre-Dame de Reims, sûrs que nous sommes d'avance de tout ce qu'il fera de bien : *ad multos annos !*

Saint-Laurent-sur-Sèvre. — On nous écrit :

Fêter leur Mère générale et sa patronne sainte Cécile, et, à cette occasion, faire un peu de propagande par le fait, en donnant, outre les offices du jour, une audition de musique sacrée, voilà la pratique très louable des Filles de la Sagesse à leur maison mère de Saint-Laurent-sur-Sèvre. Dans ce bourg qui ne vit que par ses établissements religieux, et n'est illustré que par le tombeau du bienheureux de Montfort, dans ce modeste village, d'un abord difficile, les églises sont des monuments dignes d'attirer l'attention, et l'on y fait simplement et couramment de la musique religieuse véritable, depuis le chant populaire jusqu'aux œuvres *a cappella*. Rares sont les villes où l'on peut offrir une audition musicale ainsi composée :

Prélude en ut *majeur* : J.-S Bach ; Choral de Bach : *Fuyez le bruit* (texte français de A. Mahot) ; *Chant religieux* de Dalcroze ; *Comme un cerf altéré brame* (Ps. de Goudimel) ; *Adagio en* la *mineur* : J.-S. Bach ; *Seigneur, Dieu des vertus* (Ps. de Goudimel) ; *Musette* : Dandrieu (XVIIe siècle) ; *Ego sum Panis* : Depuydt ; *Andante con moto* : Boëly ; *Trio* à voix égales : Mendelssohn ; *Air d'une cantate d'église* : J.-S. Bach ; *Toccata et Fughetta* : Jean Speth (XVIIe siècle).

Très intéressant et très choisi, ce programme ! Et pour l'exécuter on a demandé sans doute le gracieux concours des artistes de la région ? — Nullement. Ce sont les religieuses elles-mêmes, sous la direction de leurs maîtresses de chœur, qui ont exécuté toutes les pièces vocales avec ou sans accompagnement. Seuls les morceaux d'orgue ont été joués par M. l'abbé Clémens. — Et cette exécution fut bonne, correcte ? — Mieux que cela, elle fut remarquablement distinguée.

J'explique ces termes. On ne pouvait attendre de religieuses qui ne sont point musiciennes de profession, et dont beaucoup n'ont pas à proprement parler d'autre culture musicale que la pratique courante du chant des offices, une exécution raffinée, comme en peuvent donner des artistes consommés ; mais ce qui frappa les auditeurs, ce fut la bonne fusion, la justesse des voix, et ce mélange de diction à la fois simple et de bon goût, convenablement nuancé, mais toujours sobre et digne de l'église, qui, dès le début, provoquèrent leurs témoignages discrets d'admiration. Ce fut vraiment une heure délicieuse que celle où cette communauté, grossie d'une vingtaine d'invités, presque tous ecclésiastiques, écoutait, recueillie et émue, ces chants remplir la nef de la merveilleuse chapelle splendidement ensoleillée ce jour-là. Tantôt ils descendaient de la haute tribune placée au-dessus de la porte ; tantôt ils s'élançaient de derrière l'autel, formant un chœur mystique ; puis, quand ils se taisaient, l'orgue chantait à son tour comme savent chanter les maîtres.

On écoutait, on se taisait, on priait d'une prière contemplative, qui devenait presque sensible dans les courts silences interjetés entre chaque morceau. C'était une assemblée religieuse écoutant un sermon ; mais cette fois le sermon était donné par les chœurs et par l'orgue. « Elles ont dû beaucoup travailler pour la préparation de cette séance, » disait à la sortie un des auditeurs. — C'est une erreur, et je veux terminer par cette observation importante. Ce programme était comme un bouquet cueilli dans un parterre, c'est-à-dire dans le répertoire ordinaire des offices.

Ce répertoire, formé peu à peu sous l'inspiration et la haute direction de M. l'abbé Lhoumeau, donne une idée du soin avec lequel ils sont célébrés, depuis l'office ordinaire des dimanches avec le chant grégorien, un motet à une voix et un cantique, jusqu'à celui des jours de fête avec les motets à 2 ou 3 voix.

Peut-être quelque lecteur s'étonnera-t-il de ne pas voir figurer une pièce de plain-chant au programme transcrit plus haut. M. Lhoumeau a bien voulu nous annoncer, pour une autre fois, du nouveau en cette matière. On peut être assuré que ce nouveau sera très artistique et digne des autres parties du programme.

1. On peut se faire inscrire chez Mme Jumel, 13, rue Pascal, le mercredi, de 3 à 6 heures.

Puisse cet exemple être suivi, et les foyers d'art religieux se multiplier. L'Église chante toujours : elle a chanté dans les catacombes, elle chante sur les tombes; car elle seule a les espérances de la vie éternelle, et la source des vraies joies et des profondes consolations.

Nancy. — La Sainte-Cécile a été célébrée par la *Schola* de Nancy, en l'église du Sacré-Cœur, sous la direction de M. Albrech, avec le concours de M. Magin, organiste. Au programme : Entrée : *Grand Chœur en* si *mineur :* Th. Dubois; *Kyrie* de la *Missa brevis* : Palestrina ; Offertoire : *Scherzo en* mi *majeur* (pour orgue) : Eugène Gigout ; *O amor, o bonitas,* motet pour trio vocal : M.-A. Charpentier (1634-1702) ; Intermède (pour orgue): *Cantilène à sainte Cécile ;* Sortie : *Finale en* ré *majeur*, tiré de la 2e Symphonie : Ch.-M. Widor.

BELGIQUE

NN. SS. les Évêques ont agi d'un façon très sérieuse et très suivie dans l'application du *Motu proprio.* S. Em. le cardinal Mercier, archevêque de Malines, vient d'ordonner l'enseignement officiel du chant liturgique dans les écoles primaires libres, adoptées et subsidiées. Dès la rentrée des classes, on a dû consacrer une heure et demie par semaine à la musique et au plain-chant : dans les écoles où l'on donne tous les jours une demi-heure d'histoire sainte, on pourra consacrer une de ces demi-heures au chant religieux.

La prononciation romaine est adoptée dans les collèges et séminaires. Mgr Mercier encourage les écoles et les paroisses à l'adopter également.

D'une façon générale, le diocèse de Namur est certes depuis longtemps à la tête de la réforme, grâce au mouvement suscité par MM. les chanoines Van Damme et Sosson; dans les autres diocèses, le travail est plus lent. A partir du 1er janvier prochain, l'orchestre est supprimé à Notre-Dame d'Anvers, et le *Kyriale* vatican imposé par l'autorité archiépiscopale, au grand déplaisir des amateurs des messes habituelles, comme celles de Haydn que Mendelssohn trouvait scandaleusement joyeuses.

A Bruxelles, l'Association des Chanteurs de Saint-Boniface, sous la direction de M. Carpay, a chanté la grand'messe le 24 novembre, dimanche après la fête de sainte Cécile. Programme : Introït : *Os justi*, chant grégorien ; Messe *Jesu nostra redemptio* (G.-P. da Palestrina); Graduel : *Justus ut palma, Alleluia* ; Offertoire : *Veritas mea* ; *CLe Psaume*, à quatre voix et orgue (E. Tinel); Communion : *Beatus servus ;* Sortie : *Fugue*, pour orgue (J.-S. Bach). Organiste : M. Aug. De Boeck.

A Verviers, le conseil communal vient de nommer notre ami M. Albert Dupuis, ancien élève de la *Schola* de Paris, directeur de l'École de musique, en remplacement de M. Louis Kefer. Nos meilleures félicitations.

UNE

Classe de Chant platonicienne

LES CLASSES DE CHANT ET LES MAITRES.

L'école de musique platonicienne est calquée sur celle de Sparte, berceau de l'art musical grec [1]. L'enseignement y est obligatoire, même malgré les parents. L'État de Platon, on s'en souvient, est maître absolu de la famille et de l'individu. Il dicte jusque par le menu ce que doit être un ménage grec. Une jeune mère y apprendra quelle nourriture elle doit procurer à ses enfants [2], qu'elle ne doit élever qu'en vue de façonner des guerriers à l État [3]. Aussi, à la leçon de musique comme à celle de gymnastique, l'enfant doit se soumettre au joug de prescriptions rigoureuses ; et s'il désobéit, il sera châtié [4]. Laissons-nous inviter par le maître à l'une de ses classes. Voici justement venir ces petits guerriers en herbe ; ils ont tous de treize à seize ans : c'est la loi [4].

« Je vais dire quelle était [leur] éducation aux jours florissants où l'on « enseignait la justice et où la modestie régnait dans les mœurs... Les « enfants venaient tous d'un même quartier, allaient chez le maître de « cithare, en bon ordre, nus, même sous la neige. Assis sans se tou- « cher devant le maître, ils apprennent l'hymne *Redoutable Pallas*... ils « répètent le chant, observant rigoureusement l'harmonie transmise

1. Plutarque, *De Mus.*, IX, I.
2. Platon, *Rep.*, III, 404 c.
3. Platon, *Rep.*, III, 398 b, etc.
4. Platon, *Lois*, VII, 812 a.

« par les ancêtres. Et si l'un d'eux faisait le bouffon, se permettait des « inflexions de voix, modulait quelqu'un de ces « fioretti » ridicules que « Phrynis avait mis à la mode, on le fustigeait d'importance, pour lui « apprendre à se moquer des Muses [1]. »

Écoutons le maître chanter seul d'abord quelque appel aux armes, de Tyrtée sans doute, ou quelque poésie de la chrestomathie de Théognis, en vogue alors, puis l'homophonie [2] mâle de ces petits choreutes qui redisent à pleine voix l'air du maître [3]. Parfois, des hommes chantent avec eux, à l'octave inférieure; ils magadisent [4], comme on disait alors, et goûtons avec Aristote le charme de l'antiphonie [5]. Le maître de musique (μεσόχορος ou κορυφαῖος) aulète ou cytharède lui-même, frappe du pied pour marquer la mesure. Pour rendre la percussion plus éclatante, il a les pieds armés de sandales de bois ou de fer, ce qui le fait nommer souvent ποδοκτύπος, ποδοψόφος. Quand il donne des explications, il tient une baguette à la main pour se faire écouter en silence. Cette discipline de fer, apportée jusque dans une leçon de beaux-arts, avait une haute portée morale. Elle formait à l'énergie. « Les anciens « le savaient si bien qu'Aristodème, tyran de Cumes, cherchant à « énerver le courage de la jeunesse masculine, voulut que lorsqu'ils « allaient chez leurs maîtres de danse et de musique, des femmes leur « portassent des parasols, des parfums et des éventails [6]. » Il n'en fallait pas tant pour faire échouer leur virilité.

D'ailleurs Platon, croyant que l'enfant est le plus intraitable des animaux, pensait aussi qu'un régime sévère pouvait seul en venir à bout [7].

Il était capital qu'on les prît jeunes pour les former au bon goût musical. Les caractères imprimés sur la cire, comme on dit, quand elle est chaude et molle, demeurent quand elle devient sèche et froide : ainsi, dans la froide et sèche vieillesse, l'âme garde en son fond les caractères qu'elle a reçus au temps de la chaleur et de la souplesse de l'âge premier.

Télésias de Thèbes, formé dès l'enfance aux saines et austères beautés de l'art pindarique, s'essaya, dit-on, mais toujours sans succès, aux maladives et frivoles gentillesses de l'art nouveau d'un Philoxène et d'un Timothée [7]. Heureuse incapacité que celle de ne pouvoir se fausser le goût au contact d'œuvres moins pures ! Dans l'école de chant de Platon, ce danger est écarté : tout a été réglé de façon à imprimer à l'enfant un premier mouvement, ou, si l'on veut, une vitesse initiale de bon goût, dont l'effet se fera sentir encore, à l'âge mûr.

1. Aristophane, *Nuées*, v. 960 à 972.

2. Aristote, *Problèmes*, XIX, 39, oppose l'homophonie, chant à l'unisson, à l'antiphonie, chant simultané de deux voix, à l'octave l'une de l'autre.

3. Cela leur était d'autant plus aisé que les lyres doriennes étaient accordées de Fa_2 à Fa_3, c'est-à-dire de $Ré_2$ à $Ré_3$ de notre diapason. Dans cet intervalle, toutes les voix peuvent facilement se mouvoir. Cf. Gevaert, *op. cit.*, tome II, p. 265.

4. De μαγαδίζειν, jouer du magadis, instrument où l'on pouvait facilement faire entendre à la fois deux cordes à l'octave l'une de l'autre.

5. Cité par Montesquieu, *Esprit des Lois*, liv. IV, ch. VI.

6. Platon, *Lois*, VII, 808 d : « ὁ δὲ παῖς πάντων θηρίων ἐστὶ δυσμεταχειριστότατον. »

7. Plutarque, *De Mus.*, XXXI en entier.

Mais revenons à nos petits béliers, j'allais dire à ces machines de guerre de l'avenir. Platon veut que ce que la « musique a de plus élevé « et de plus propre à échauffer le caractère leur soit réservé ; et ce qui « en elle ressemble à la modestie et à la retenue, la loi et la raison « doivent le destiner au caractère de la femme [1] ».

C'est bien ; mais qui sera l'arbitre du bon goût ? qui fera le triage ? Le IIe livre des *Lois* y répond. Platon veut qu'on apporte au choix des maîtres un soin extrême — car il faut être instruit pour juger de la musique [2] ; de plus, un bon juge doit être honnête, prudent, courageux, insensible aux bruyantes manifestations de la multitude[3].

Il lui faudra beaucoup d'oreille pour juger si les flûtes ou les lyres jouent bien à l'unisson, de la finesse pour apprécier l'expression des voix, un sens de poète sérieux pour se rendre compte de l'accord de la musique avec les paroles [4], enfin le souci d'élever le caractère de ses élèves. Voilà ce que doit avoir un maître suffisamment instruit.

Voici d'ailleurs le maître de lyre lui-même, Simonide [5] par exemple. Voyons s'il répond à la haute idée que Platon nous fait concevoir de lui. Découvrons-nous respectueusement ; c'est un vieillard : plus de soixante hivers ont neigé sur son front. Sa barbe patriarcale laisse sa blancheur se perdre dans celle de ses majestueuses draperies. C'est un personnage : « Il a un goût exquis en tout ce qui concerne la mesure et « les différentes combinaisons de l'harmonie. Il sait discerner les mélo- « dies qui expriment bien les affections de l'âme de celles qui les expri- « ment mal, celles qui peignent le caractère d'une âme vertueuse de « celles qui représentent le caractère opposé ; il rejettera naturellement « celles-ci et adoptera celles-là ; les chanter aux jeunes gens, les leur « faire entrer doucement dans l'âme et les exciter ainsi à l'acquisition de « la vertu : c'est sa tâche [6]. »

Ce que Platon veut avant tout, c'est que « les enfants connaissent ce « que la musique a de bon et d'utile, mais non ce qu'elle a de « savant ». Ainsi, on n'enseignera pas aux enfants qui n'étudient la

1. Platon, *Lois*, VII, 802 e.

2. Platon, *Lois*, II, 658 c ; 659 a ; 670 a b. *Id.*, *ibid.*, III, 700 c.

3. Plutarque, *De Mus.*, XXXIII, 9. Un bon juge, en matière musicale, devrait être frotté de philosophie. Plutarque, *De Mus.*, XXXII, 1. C'est une idée chère à Platon.

4. Platon, *Lois*, II, 659 a, et III, 700. Platon se plaint « qu'il y ait eu des poètes « assez sots pour affirmer que la musique n'avait aucune beauté intrinsèque, et que « le plaisir qu'elle cause au premier venu était la règle la plus sûre pour la bien « juger. » Ils n'étaient que de mauvais maîtres.

5. Simonide ne composa qu'à l'âge de quatre-vingts ans. Il se forma et se fit connaître en dirigeant les chœurs de Céos, sans doute comme aujourd'hui on se fait connaître en conduisant quelque grande maîtrise ou l'orchestre symphonique de quelque grande ville.

Il y avait des maîtres qui formaient spécialement des chœurs de jeunes filles. Alcman et Bacchylide durent en styler pour faire exécuter leurs *Parthénies*. (*Commentaire de Burette sur le ch. XXVI du De Mus.* de Plutarque, inséré dans l'édition d'Amyot, Paris, 1787.) Sappho tenait une école féminine de poésie et de chant, où elle formait les jeunes filles qui chantaient ses compositions.

6. Platon, *Lois*, VII, 812 b ; *Lois*, II, 670 b et d. Cf. Boëce, *op. cit.*, I, 1, où il commente ces idées et les reprend à son compte.

lyre que trois ans, les finesses : l'art de faire des modulations, de faire résulter un accord de la dissonance même, d'opposer la κρούσις au μέλος, c'est-à-dire de créer un accompagnement indépendant du chant ou, comme on dirait aujourd'hui, de composer un contrepoint sur le chant donné ; il faut et il suffit que la voix et la lyre chantent simultanément et note pour note la même cantilène [1]. Il aurait fallu en effet bien plus de trois ans pour apprendre ce qu'elle avait de savant. Quoiqu'il n'y eût pas du temps de Platon les formes et les règles compliquées du contrepoint moderne, presque pas d'instrumentation (les anciens n'avaient que la flûte et la lyre), et pas d'orchestration, il fallait pourtant, pour composer ne fût-ce que le dessin mélodique d'une simple poésie, connaître à fond la théorie des sons, des intervalles, des genres, des systèmes, des tons, des métaboles ou changements qui pouvaient altérer, au gré du poète, chacun de ces éléments, et avec cela, tous les procédés ingénieux de la rythmique.

Pour les enfants, la simple lecture musicale offrait déjà des difficultés : ils avaient de quoi étudier avant de se rendre familier un système d'écriture où entraient les 24 lettres de l'alphabet grec, tournées tantôt à droite, tantôt à gauche, tantôt renversées de haut en bas ou couchées horizontalement, barrées ou accentuées de diverses façons, chaque caractère indiquant tel ou tel son, suivant qu'il est écrit dans la tablature des voix ou dans celle des instruments : tout cela portait à 102 le nombre des caractères différents. Arriver à solfier seulement une mélodie écrite dans n'importe quel genre ou n'importe quel ton, en la jouant en même temps sur la lyre, sans donner un coup de plectron maladroit : c'était déjà beaucoup pour ces petits guerriers d'antan. De nos jours, après bien des leçons de solfège, un enfant ne lit pas à première vue n'importe quelle mélodie, écrite dans n'importe quel ton. Platon a eu bien raison de ne pas exiger plus.

YVES LANGLOIS.

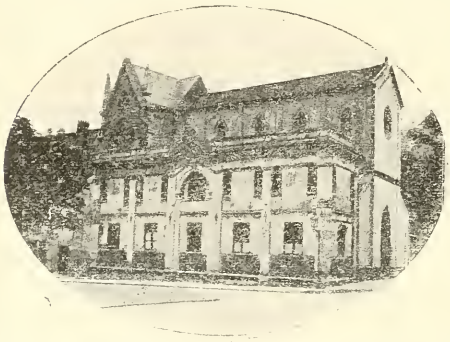
(*A suivre.*)

1. Platon, *Lois*, VII, 812 d. Ce texte est un de ceux qui ont soulevé de grandes et célèbres controverses sur « la Polyphonie antique ». Il paraît sûr que la polyphonie n'a existé que pour la musique instrumentale, et jamais à plus de deux voix. On la rencontre pour la première fois sous la forme mélodramatique imaginée par Archiloque : (Plutarque, *De Mus.*, XXVIII, 5) Οἴονται δὲ καὶ τὴν κρούσιν τὴν ὑπὸ τὴν ᾠδὴν τοῦτον (Ἀρχίλοχον) πρῶτον εὑρεῖν, τοὺς δ' ἀρχαίους πάντας πρόσχορδα κρούειν. La dernière partie du texte indique qu'avant Archiloque, les anciens ne se servaient de la lyre que pour y reproduire note pour note le chant, comme le veut Platon. On peut se faire une idée de ce qu'était la polyphonie dans la lecture de l'*Antigone* de C. Saint-Saëns. Pour de plus amples détails sur la polyphonie, Cf. Gevaert, *op. cit.*, tome I, p. 356 et sq. Cf. aussi Aristote, *Probl.*, XIX, 18-40.

SOUVENIR DISPARU

Un souvenir disparu, c'est la modeste construction où prit naissance la *Schola*, voici douze ans. Là notre œuvre débuta et grandit, appuyée contre la chapelle Notre-Dame-de-Nazareth, sur le côté qui longeait la rue Stanislas [1].

Dans la chapelle, eut lieu le salut solennel d'inauguration de l'école, installée dans un local combien exigu ! La pièce faisant l'angle de la rue et du boulevard était la salle d'orgue et servait au cours de M. d'Indy ; plus loin, une chambre d'études et le cabinet de M. Bordes. Le bureau d'édition, transféré du modeste local de la rue François-Miron (comme tout cela est loin !), était tant bien que mal tapi dans une dépendance de l'entrée ; l'étage supérieur était occupé par l'internat, qui a déjà fourni de si excellents musiciens.



Bientôt on dut s'agrandir de tout un immeuble situé derrière la chapelle, en bordure de la rue. Mais il fut insuffisant à son tour, et la *Schola* se transféra définitivement alors rue Saint-Jacques.

Tout cela vient de tomber sous le marteau des démolisseurs. Biens appartenant à la congrégation des frères de Saint-Vincent-de-Paul, ceux-ci en ont été spoliés par l'effet des dernières lois, et les immeubles vendus. Des maisons de rapport vont prendre la place du premier asile qui avait abrité la *Schola* en son berceau.

1. Sur ces premiers débuts, voyez l'étude de M. R. de Castéra : *Dix années d'action musicale religieuse*, en vente au Bureau d'édition.

LA NOTATION AQUITAINE

ET

Les Origines de la Notation Musicale

D'après les anciens manuscrits d'Albi

PAR

J. LAPEYRE, professeur agrégé au lycée d'Albi
(† 1902)

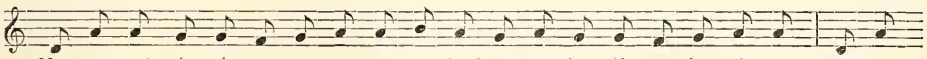
Avec notes de A. GUITTARD

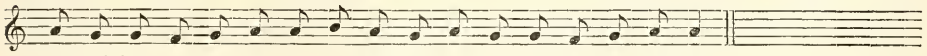
(Suite et fin.)

Cette séquence peut se comparer aux plus belles œuvres musicales qu'a produites le moyen âge [1]. La fin surtout est remarquable par une quintuple répétition du même dessin mélodique constituant une sorte de cadence d'un effet vraiment original.

1. Dans un autre manuscrit albigeois, mais qui ne se trouve plus dans notre bibliothèque, un antiphonaire (Bibl. nat., fonds latin, 776), on peut voir deux autres séquences en l'honneur de sainte Cécile. L'une est très courte et construite sur le modèle de *Congratulamini*, c'est-à-dire que chaque mélodie, répétée deux fois, constitue une strophe. L'autre est plus longue; ses divisions ne sont point marquées. Au point de vue mélodique sa construction est totalement différente.

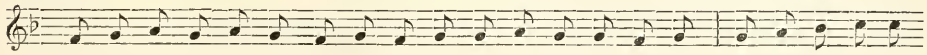
Par le court extrait que nous en donnons, le lecteur pourra mieux juger ce que nous disons et faire la comparaison avec la prose contenue dans le manuscrit *D. Cato*.





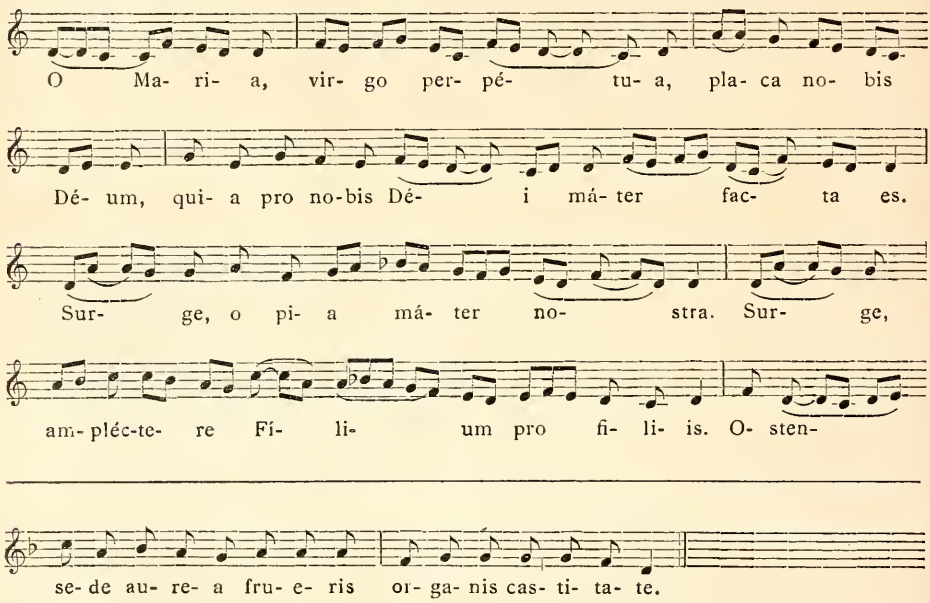
Quelle symétrie ! quel agencement de la mélodie, du texte ! Il y a cependant un point sur lequel elle diffère de celle donnée par J. Lapeyre. La séquence *Congratulamini* est un chant *mixte*, celui de la première prose du 776 est essentiellement *syllabique*.

Voici maintenant un passage de la deuxième :



Dans la notation, les phrases musicales sont séparées par de petits traits obliques ; on y voit aussi des lignes parallèles très claires qui pourraient, au premier abord, faire croire à l'existence d'une portée ; ces lignes sont manifestement d'une époque postérieure et la maladresse avec laquelle on les a tracées en fait d'ailleurs une gêne plutôt qu'un secours pour la lecture [1].

Le deuxième manuscrit, n° 3 du *Catalogue général*, est un *Rituale Albiense* [2]. Aux folios 74 (recto et verso) et 75 (recto) nous trouvons une série de répons et de versets et une antienne en l'honneur de la sainte Vierge. Cette dernière pièce notée mérite d'être reproduite à cause de son ancienneté et aussi à cause de son rythme :



La différence est très visible. La mélodie est entièrement alleluiatique en ce sens qu'elle se trouve non plus sur le seul mot *alleluia*, mais encore sur le verset qui suit.

Ces deux dernières séquences sont du xe ou du xie siècle. Le moyen âge a été très riche en pièces de ce genre (séquences et proses). Pendant un temps assez long, nos livres liturgiques en avaient une pour chaque fête de saint, de martyr ou de vierge.

1. Dans ce manuscrit le guidon est tout à fait en usage. Nous le trouvons à la fin de chaque ligne ; il est tracé très clairement.

2. Le titre est écrit à la main au feuillet de garde : *Rituale albiense .. ex libris vener. capituli ejusdem Ecclesiae.* Au folio suivant nous trouvons une table, *tabulam*, indiquant *quid continet iste libellus.* Il y est question de la *forma professionis canonicorum regularium Ecclesiae albiensis* et de la *benedictio aquae calidae ad judicium et ferri.* Au recto de ce même feuillet nous lisons : *scriptoris libri lector memor esto Sicardi.* Nous avons déjà vu que ce même Sicard avait copié un autre manuscrit, un antiphonaire.

Ce manuscrit n'est certainement pas du xie siècle. D. Leclercq le fait dater du xi-xiie siècle. Cf. *loc. cit.*, col. 1064. Son écriture est très claire ; de plus, il abonde en abréviations. Il nous paraît être au moins du xiie siècle. D'ailleurs les deux premières pages notées qu'il renferme (fol. 74) ne sont certainement pas du xie ; on y distingue très nettement les trois lignes tracées à la pointe. En ce qui concerne l'antienne *O Maria*, nous nous trouvons en présence d'une pièce notée beaucoup plus antérieure. C'est en plein xie siècle qu'il nous faut revenir. Nulle trace de ligne à la

A mon neveu, l'abbé Louis BOYER

LAUDATE DOMINUM, OMNES GENTES.

Office des dimanches après la Pentecôte. 3e. Noct. 7 Répons.

81bis

Abbé C. BOYER

Allegro.

Soprano. *f Tutti.* Lau - dá - te Dó - mi - num, om - nes gen - tes, lau - dá - te e - um,

Alto. *f Tutti.* Lau - dá - te Dó - mi - num, om - nes gen - tes, lau - dá - te e - um,

Ténor. *f Tutti.* Lau - dá - te Dó - mi - num, om - nes gen - tes, lau - dá - te e - um,

Basse. *f Tutti.* Lau - dá - te Dó - mi - num, om - nes gen - tes, lau - dá - te e - um,

om - nes, om - - nes pó - pu - li. *Rit.* Quó - ni - am con - fir - má - ta

om - nes, om - - nes pó - pu - li. *Rit.* Quó - ni - am con - fir - má - ta

om - nes, om - - nes pó - pu - li. *Rit.* Quó - ni - am con - fir - má - ta

om - - nes, om - - nes pó - pu - li. *Rit.* Quó - ni - am con - fir - má - ta

TOUS DROITS D'EXÉCUTION, DE TRADUCTION & DE REPRODUCTION RESERVÉS POUR TOUS PAYS

est su - per nos mi - se - ri - cór - di - a e - jus,

est su - per nos mi - se - ri - cór - di - a e - jus, et

est su - per nos mi - se - ri - cór - di - a e - jus, et vé - ri -

est su - per nos mi - se - ri - cór - di - a e - jus, et vé - ri - tas.

Rit.

et vé - ri - tas Dó - mi - ni ma - net in æ - tér - - num.

vé - ri - tas Dó - mi - ni ma - net in æ tér - - num.

Rit.

tas Dó - - - mi - ni ma - net in æ tér - - num.

Rit.

Dó - - - mi - ni ma - net in æ tér - - - num.

Lent.

p Soli.

Gló - ri - a Pa - tri et Fí - li - o et Spi - rí - tu - i sanc - - -

Rit.

p Soli.

Gló - ri - a Pa - tri et Fí - li - o et Spi - rí - tu - i sanc - - -

Rit.

p Soli.

Gló - ri - a Pa - tri et Fí - li - o et Spi - rí - tu - i sanc - - -

Rit.

a Tempo.

mf Tutti.

to. Si - cut e - rat in prin - cí - pi - o et nunc et sem - - - per et in

mf Tutti.

to. Si - cut e - rat in prin - cí - pi - o et nunc et sem - - - per et in

mf Tutti.

to. Si - cut e - rat in prin - cí - pi - o et nunc et sem - - - per et in

mf Tutti.

Si - cut e - rat in prin - cí - pi - o et nunc et sem - - - per et in

Rit.

sæ - cu - la sæ - - - - cu - ló - rum.

Rit.

sæ - cu - la sæ - - - - cu - ló - rum.

Rit.

sæ - cu - la sæ - - - - cu - ló - rum.

Rit.

sæ - cu - la sæ - - - - cu - ló - rum.

Un peu plus lent.

f *allarg.*

A - - men.

f *allarg.*

A - - - men.

f *allarg.*

A - - - men.

f *allarg.*

A - - - men.

de ma- míl- las sa- cras, quas ip- se dúl- ci- ter sú- xit; o- sén-

de ma- nus im- ma- cu- lá- tas an- te fá- ci- em

Re- demp-tó- ris nos- tri. Al- le-

Fin.

lu- ia. Ma-ter, Pá- tris et na- ti fí-

li- a, Pa-trem ó- ra, Ju- be ná- tum pi- a, ut nos dú-

cat ad po- lo- rum gau- di- a. An- te, etc.

Le troisième manuscrit enfin, portant le n° 34, *Collectio canonum*[1], contient, au dernier folio, une prose en l'honneur des martyrs, dont les

pointe sèche, presque comme dans les manuscrits que nous avons étudiés au cours de la première période.

A propos de cette antienne, il est une chose assez bizarre à noter, et que nous n'avons trouvée encore nulle part ; les neumes à points superposés sont noirs et rouges.

1. Nous nous trouvons en présence non plus d'un seul manuscrit, mais bien de trois manuscrits remontant à des époques diverses et ayant été cousus ensemble au XIIIe siècle. Sur le dos de la couverture de cuir et de bois on lit : *Collectio canonum, Regulae canonicorum, Conc(ilium) Aquisgranense.* C'est le même titre que l'on trouve au feuillet de garde avec cette différence toutefois qu'on a mis : *Acta concilii Aquisgranensis celebrati an. dni 815, sub Ludovico pio imperatore.* Comme les précédents, ce manuscrit appartenait au chapitre de l'église d'Albi.

Nous devons assigner, d'après ce que nous venons de dire, trois dates différentes. La première partie, *Collectio canonum*, est certainement du IXe siècle, vu son écriture romane ancienne, très simple et non ornée de miniatures. La deuxième partie, *Regulae canonicorum*, ne comprend que six folios de dimension plus petite que le reste de l'ouvrage; elle est au moins du XIe siècle. Quant aux actes du concile d'Aix-la-Chapelle, tenu en 816 et non en 815, qui forment la plus grande partie de l'ouvrage, nous ne pouvons douter un seul instant de l'époque à laquelle ils ont été copiés, c'est-à-dire du IXe siècle. En 816 il se tint à Aix-la-Chapelle une grande assemblée réunie par Louis le Débonnaire à l'instigation de Benoît d'Aniane. De ses travaux, continués en 817, il résulta une organisation de la vie cléricale et de la vie monastique, constituant des chanoinesses, et les soumettant à un régime ordonné par deux règles, dont les articles avaient été compilés et rédigés par Amalaire (765-850). Cf. *La Grande Encyclopédie,* I, p. 1093, et *Dictionnaire d'Archéologie,* I, col. 1323-4.

Ce que nous avons dit plus haut au sujet de la date des trois parties du manuscrit ne saurait nous prouver que les passages notés sont contemporains de la même époque.

En effet, comme le fait très bien remarquer J. Lapeyre, on distingue une portée

notes carrées se rapprochent déjà beaucoup par leurs grandes dimensions de celles du plain-chant moderne. Cette prose a été écrite, comme c'était beaucoup l'usage autrefois, pour accompagner un répons de matines : *Isti qui amicti sunt*, que le bréviaire romain contient encore à l'office des saints Innocents. Cette séquence est composée sur les derniers mots du répons : *In sanguine Agni*, par quoi elle commence et finit. Le dessin neumatique de la réclame indique parfaitement le premier ton ecclésiastique ; la prose appartient donc à la même tonalité.

Incipit :

In sánguine
Cum flúmine
Cárceres incéndia
Sustínuit,
Nec tímuit
Mártyrum constántia.

La pièce comprend cinq strophes doubles. Desinit :

Viris fórtes,
Jam consórtes,
In caelesti glória,
Date nobis
Data vobis
Sempitérna gáudia,
In sánguine Agni.

Ce chant est noté sur une portée de quatre lignes tracées assez légèrement, mais néanmoins visiblement, à la pointe sèche. A la première ligne, on les distingue très bien ; des taches empêchent quelque peu de voir de la même façon les autres. Les notes placées sur les lignes sont vraisemblablement *do*, *mi*, *sol*, *si ;* cependant l'absence de toute indication laisse planer un certain doute sur la restitution que nous en avons tentée.

Au verso du même feuillet se trouve un psaume de l'office de la Nativité, *Venite, exultemus Domino* [1], noté sur une seule ligne. La lettre F, placée seulement au début de la troisième strophe, est le premier vestige de clef que nous ayons trouvé dans le courant de nos recherches [2].

de quatre lignes. Ce n'est certes pas au XIe siècle, nous l'avons déjà dit, que l'on trouve ce système de notation. D'ailleurs il suffit de regarder d'un peu près pour voir qu'on se trouve en présence d'une écriture du XIIIe siècle. La conclusion est donc que la prose est de ce siècle.

1. Nous ne croyons pas qu'il soit utile de reproduire ici ce long psaume de l'office des matines de la Nativité. Nous renvoyons le lecteur aux Invitatoires qui se trouvent dans les éditions de Solesmes.

2. Une preuve de plus que les passages notés renfermés dans ce manuscrit sont au moins du XIIIe siècle.

QUATRIÈME PÉRIODE

A partir de ce moment, nous rencontrons toujours une lettre en tête de chaque ligne ; l'arbitraire de la notation disparaît ainsi peu à peu, et le jour n'est pas loin où la lecture d'une page de musique ne présentera pas plus d'indécision ni de difficulté que celle d'un texte ordinaire.

Dans le *Planctus ante nescia* du *Diurnale et Rituale in quo ritus varii administrandi sacramenta reperiuntur*[1], n° 9 du *Catalogue général*, la

1. Ce n'est là ni le titre qui se trouve sur le dos de la couverture ni celui qu'on lit au verso du feuillet de garde. Là, on a mis *Diurnale* et *Rituale ;* plus tard sur ce dernier mot on a collé un papier avec ces mots : mss du 11e ou 12e s. Ici, on a écrit : *Diurnale et Rituale, in quo ritus administrandi baptismatis in sabbato sancto ; ritus administrandi sacramenti matrimonii ; ritus exequiarum ; variae orationes et benedictiones.* Nous sommes en présence d'un beau et intéressant manuscrit. L'écriture assez grosse est, d'une façon générale, noire. Çà et là, aux majuscules en particulier, les copistes se sont servis d'encre bleue et rouge. De plus, nous trouvons quelques splendides miniatures. Il y a à peine une page et demie de texte noté. Il paraît être de la même époque que le manuscrit, c'est-à-dire du XIIIe siècle (Cf. Dom Leclercq, *loc. cit.*, col. 1064), ou peut-être de la fin du XIIe.

Le *Planctus ante nescia* qui se trouve ici est l'œuvre de Geoffroy, chanoine de Saint-Victor. Il se trouve aussi dans un manuscrit de la Bibliothèque Mazarine, ms. 1002, folio 234, qui est le ms. victorin, et peut-être original, des œuvres de ce Geoffroy. M. l'abbé Bonnard, auteur de l'*Histoire de l'abbaye de Saint-Victor*, a bien voulu nous en donner une reproduction, ce dont nous le remercions bien vivement.

On comprendra que nous ne reproduisions pas ici les vingt-sept versets qui forment cette lamentation. Nous nous contenterons de relever les diverses variantes qui existent entre notre manuscrit aquitain et celui de la Mazarine. Faut-il un dièse au *fa ?* Poser la question est la résoudre. Est-ce que dans notre plain-chant romain grégorien le *fa* est diésé au huitième ton ? Nullement. Ainsi semble-t-il devoir en être du *Planctus* qui nous occupe.

MANUSCRIT DE LA MAZARINE — MANUSCRIT ALBIGEOIS

Strophes 1 et 2

an- te an- xi- a — an- te an- xi- a
las- sor fi- li- o — las- sor fi- li- o
or- bem — or- bem
Jude- a — Jude- a

Cru- ci- or do- lo- re — Cru- ci- or do- lo- re
Gau- di- o dul- co- re — Gau- di- o dul- co- re

Strophes 3 et 4

Matrem flen- tem res- pi- ce — Matrem flen- tem res- pi- ce
Que ma- ter, que fe- mi- na — Que Ma- ter, que fe- mi- na

so- la- ti- um — so- la- ti- um
tam mi- se- ra — tam mi- se- ra

lettre *C* semble indiquer que tous les points placés sur la ligne où elle se trouve représentent la note *ut*. Mais le sens musical exigerait alors un dièse pour le *fa* inférieur.

Dom Pothier, qui donne une restitution de cette ancienne complainte dans le nº 2 (du 15 septembre 1896) de la *Revue du Chant grégorien*, d'après d'autres manuscrits plus récents de la Bibliothèque Mazarine et des Bibliothèques d'Évreux et de Rouen, la transcrit comme si la clef était F au lieu de C ; cette transposition permet d'éviter l'emploi du dièse ; si les musiciens du moyen âge ne l'ont pas faite, c'est proba-

Strophes 5 et 6

Ve- niae Est ti- bi
Ef- fugit Un- da cruoris

Ve- niae Est ti- bi
Ef- fugit Un- da cruoris

Strophes 7 et 8 — Deux variantes aux mots *o quam digne gemitus..... moreris*, comme celles des strophes 3 et 4.

Strophes 9 et 10 — Deux variantes aux mots *sic morientes..... invidae*, comme celles des strophes 5 et 6.

Dans les deux manuscrits, à la strophe 11, il y a un changement de clef. De la quatrième ligne la clef d'*ut* passe sur la troisième.

Strophes 11 et 12

O ve-rum e- lo- qui- um
Ge- mi- tus sus- pi- ri- a

O ve-rum e- lo- qui- um
Ge- mi- tus sus- pi- ri- a

Sen- ti- o do- lo- ris
Sunt in- te- ri- o- ris

Sen- ti- o do- lo- ris
Sunt in- te- ri- o- ris

Strophes 13 et 14

pro-li no- li
bea-te separer a te

pro-li no- li
bea-te separer a te

Tu mi- hi so- li
Dum mo- do na- te

Tu mihi so- li
Dum modo na- te

So- la mederis
Non cru- cieris

So- la mederis
Non cru- cieris

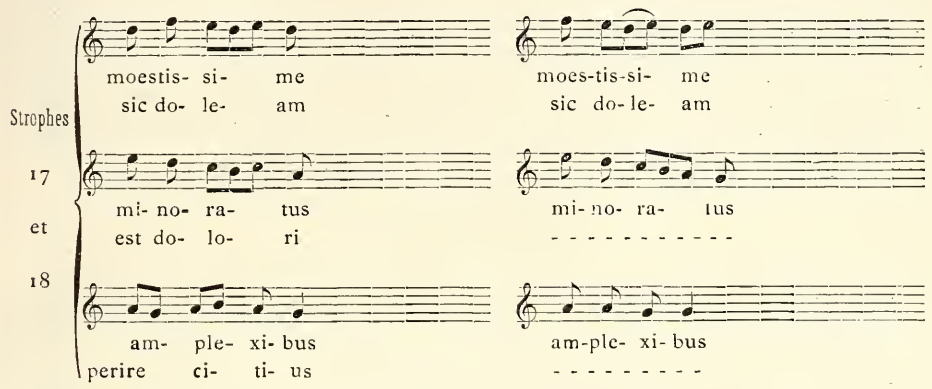
Strophes 15 et 16

cae- te-ra Si-ne culpa pa-ti-tur
affli-gi-te Ma-le solus mo-ri-tur

caete-ra Si-ne culpa pa-ti-tur
Affligi-te Ma-le solus mori-tur

blement parce qu'elle notait le chant dans un registre trop bas[1]. A cette époque on ne disposait, d'ailleurs, d'aucun signe d'altération, pour le *fa* ♯[2]; il est évident que la tradition ou à défaut le sens de la tonalité devait y suppléer.

Le *planctus* de notre manuscrit est incomplet ; on y remarque aussi l'absence de la première lettre de chaque strophe. Le copiste s'était proposé, sans doute, d'y laisser la place à l'ornemaniste qui devait y mettre plus tard de jolies capitales ornées[3]. La notation repose sur plu-



Le manuscrit albigeois s'arrête après le premier verset de la strophe 18 ; mais il est facile de compléter cette même strophe avec le chant de la précédente.

Dans le manuscrit de la Mazarine il y a encore neuf strophes.

1. Le Révérendissime abbé de Saint-Wandrille fait suivre le texte noté des réflexions suivantes : « Quant au chant lui même, la manière dont il se trouve noté dans les manuscrits offre plus d'une difficulté, et même, disons-le, des impossibilités pratiques. Au lieu de finir en *ut* comme nous le donnons, il est écrit de manière à se terminer en *sol;* ce qui oblige à diéser le *fa*.

« Si, par principe, le notateur entendait qu'il fût laissé naturel, il se trompait et allait probablement contre l'idée musicale de l'auteur, à moins que celui-ci, lui aussi victime de l'esprit de système, n'eût pas en lui-même sur ce point sa liberté d'allure et d'inspiration. Ceux de nos lecteurs qui voudraient malgré cela s'en tenir rigoureusement à ce qui est noté dans les manuscrits, n'auront, en se servant de notre notation (clef d'*ut* sur la deuxième ligne), qu'à chanter tout le morceau avec bémol continu, s'ils peuvent y réussir.

« Nous leur ferons néanmoins remarquer, à notre décharge, que le moyen âge, surtout en ce genre de composition, a souvent confondu et mélangé le sixième et le huitième mode, introduisant plus ou moins furtivement dans l'un les cadences de l'autre... » (*Revue du Chant grégorien*, V, p. 20.) Nous renvoyons au texte noté pour les variantes avec le manuscrit albigeois et celui de la Mazarine.

2. Nous ne croyons pas qu'on puisse assimiler le *fa* ♯ au *si* ♭. Dans le *planctus* dont nous venons de parler assez longuement, à nous en tenir à la notation transmise par M. l'abbé Bonnard et à celle donnée par le ms. d'Albi, le *fa* se trouvait être la note sensible. Est-ce que par hasard dans nos morceaux de chant du huitième mode le *fa*, note sensible, est diésé comme dans la musique moderne? Mais alors il faudrait diéser le *do* dans le deuxième mode, ce qu'on ne fait jamais. D'autre part, le *si* bémolisé dans les 2e et 6e modes ne se trouve jamais note sensible. Mais très souvent, à partir de la fin du XIIe siècle, on trouve le même chant noté ici en *sol*, avec un ton plein au-dessous, *fa*, et transcrit ailleurs en *ut*, avec tantôt le demi-ton, *si*, tantôt le ton, *si* ♭ ; il est donc très difficile de résoudre exactement la question, en ce qui concerne ces mélodies de tonalité instable composées vers le XIIIe siècle. Cf. A. Gastoué, *Cours*, p. 142, et *Origines*, p. 156.

3. Nous avons vu précisément que dans le *Diurnale et Rituale* on trouvait quelques miniatures. D'autre part, ce n'est que vers le XIIIe siècle que nous en trouvons

sieurs lignes à la pointe sèche dont la trace a disparu en maints endroits.

Un fragment, collé à l'intérieur de la couverture d'un *Liber Pastoralis curae sancti Gregorii papae* [1], n° 54 du *Catalogue général*, nous donne un échantillon, malheureusement mutilé, de la notation aquitaine au XIIIe siècle. Sur la portée de quatre lignes rouges, armée d'une clef d'*ut* 3e ou 4e ligne [2], sont échelonnées de grosses notes de forme carrée ou losange. Comme dans les manuscrits précédents, les *climacus* y sont alignés verticalement; mais c'est le dernier document où nous voyons cette disposition. Les notes auxquelles on arrive par une liaison ascendante sont systématiquement caudées, et les losanges, placés presque toujours à la fin des formules, semblent exprimer un adoucissement de la voix. Aucun signe d'altération ne vient encore annoncer le changement de hauteur des notes extrêmes du triton.

CINQUIÈME PÉRIODE

Dans le *Rituale Albiense* [3], n° 3, nous trouvons au folio 74 une série de Répons et de Versets commençant par les mots *Locutus est*, notés avec une précision que les autres parties de l'ouvrage étaient loin de laisser soupçonner [4]. Les notes y sont placées sur une portée de quatre lignes tracées à la pointe sèche [5], mais, malgré cela, fort apparentes. En tête, les clefs d'*ut* ou de *fa* déterminent toutes les notes de cette portée; les passages où le *si* doit être à un demi-ton du *la* sont précédés d'un *b* de forme arrondie (♭, bémol); lorsque cet intervalle doit, au contraire, être d'un ton, on met un *b* de forme carrée (♮ quarre ou dur) [6]. Ces lettres servent parfois de clef au commencement de la portée.

dans d'autres manuscrits de notre bibliothèque. Nous avons dès lors une preuve de plus pour assigner le XIIIe siècle — ou, tout au moins, la fin du XIIe — comme date de la transcription de ce *planctus*.

1. Il n'y a pas grand'chose à dire sur ce manuscrit que l'on peut faire remonter jusqu'au XIIIe siècle. Comme dans le précédent, les majuscules sont rouges et bleues, point de miniatures, écriture très fine et très serrée. Le fragment de chant se trouve à l'intérieur de la couverture. Il ne nous paraît pas être de la même époque que le manuscrit. Nous le reporterions jusqu'au XIVe siècle.

2. C'est là, ce nous semble, une preuve de ce que nous avançons. Nous ne croyons pas qu'on puisse trouver au XIIIe siècle des textes notés où la clef et la portée sont claires et nettes comme dans le *Liber Pastoralis*. De plus, il faut encore plusieurs années pour trouver des notes à forme carrée ou losange. Nous allons même plus loin et nous prétendons que ce passage neumé appartient non plus à la quatrième, mais bien à la cinquième période.

3. Nous avons étudié ce manuscrit en détail à la *troisième période* et montré son ancienneté. Ce qui est dit du passage noté du folio 74 n'influe en rien sur sa date. C'est tout simplement une feuille ajoutée au XIVe siècle.

4. En particulier le deuxième passage noté qui se trouve au folio suivant, 75. Ces deux feuillets ont été copiés à plus de 200 ans de distance.

5. Dans un manuscrit que J. Lapeyre a mis dans la quatrième période, nous ne savons trop pourquoi, les lignes sont tracées à l'encre rouge. Dès lors, elles sont beaucoup plus nettes.

6. Ces signes ont dû être introduits peu à peu. Néanmoins nous n'avons pu en trouver la moindre trace dans les autres manuscrits d'Albi.

Nous rencontrons, dans ce même manuscrit, la plupart des formes neumatiques employées un peu partout au XIVe siècle, et déjà au XIIe et au XIIIe, en divers pays, que les éditions bénédictines[1] viennent de remettre en honneur. Les notes isolées sont carrées, avec ou sans queue (*virga* ou *punctum*, ▪, ¶) ; le mouvement ascendant de la voix sur la même syllabe y est représenté par des notes placées au-dessus l'une de l'autre et reliées, à leur droite, par un trait vertical très délié (*podatus*). Lorsqu'une formule descendante n'a que deux notes (*clivis*), on ne les superpose plus verticalement ; la seconde est placée un peu à droite de la première, à laquelle un petit trait la relie, . Les *climacus*, formules descendantes de plus de deux notes, sont disposés également suivant une ligne oblique . Les autres groupes, *torculus*, *porrectus*, diffèrent à peine de leur forme primitive[2].

La bibliothèque de notre ville renferme encore deux autres manuscrits précieux du XVe siècle, le *Liber Hymnorum et Precum*[3], n° 46 du *Catalogue général*, et le *Processionale Albiense*[4], n° 11, où l'on trouve réunis tous les perfectionnements dont nous venons d'étudier la lente évolution. La musique, écrite avec un soin méticuleux sur une portée de quatre lignes rouges, diffère moins de celle du manuscrit précédent qu'on le croirait au premier aspect. En dehors de cette portée plus apparente et des notes beaucoup plus grosses, nous n'observons qu'une légère modification des *podatus* et des *strophicus*, consistant, pour les premiers, à placer les notes l'une à côté de l'autre au lieu de les superposer, et pour les seconds à réunir deux notes en une seule de longueur double[5].

1. Et plus récemment encore l'édition vaticane.

2. On consultera avec beaucoup de profit sur la forme diverse des neumes grégoriens : Amédée Gastoué, *Cours théorique et pratique de chant grégorien* (Paris, 1904), livre premier, chapitre III, p. 14 et sq. ; — *Les Origines du chant romain*, paragraphe de la notation, p. 171 et sq., surtout le tableau de la page 175 ; — Dom Pothier, les *Mélodies Grégoriennes*, p. 89 et sq. Nous recommandons tout particulièrement les tableaux des pages 69 et 70 et, pour comparer les diverses notations latine, gothique, aquitaine, ceux des pages 59, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 69, 70. Il nous a été impossible de pouvoir les donner au cours de ce travail.

3. C'est un manuscrit très intéressant, tant au point de vue musical qu'au point de vue liturgique. Ce dernier ne nous regarde pas ici. En ce qui concerne le premier, nous ferons remarquer que le manuscrit renferme un très grand nombre de pièces notées que nous ne pouvons étudier dans le détail. On les trouve d'ailleurs dans nos livres liturgiques actuels : antiphonaires, rituels, missels.

Les passages non notés et qui sont, ainsi que le titre l'indique, des prières, sont en très grosse et très claire écriture. Les majuscules sont en lettres bleues et rouges; tous les renvois sont en lettres rouges. Enfin, la première lettre de chaque hymne ou de chaque prière est ornée d'une splendide miniature. Nous sommes en présence d'un manuscrit du XVe siècle. (Cf. D. Leclercq, *loc. cit.*, col. 1065.)

4. Dans celui-ci bien moins, presque pas, pourrait-on dire, de miniature. Mais les caractères sont beaucoup plus gros; certaines majuscules sont dorées; sur les feuillets de garde une écriture illisible, excepté sur l'un d'eux, où on peut lire le titre suivant: *Processionale Albiense, ex libris venerabilis capituli ecclesiae albiensis* On trouve dans ce manuscrit, comme dans le précédent, des passages notés ; ce sont deux *préfaces*. L'une était chantée par le célébrant à la bénédiction des rameaux; la seconde servait aux ordinations.

5. Tous ces neumes peuvent se retrouver dans un autre ouvrage — non manuscrit

Mais ce qui rend ces ouvrages vraiment remarquables, c'est l'art avec lequel le texte a été calligraphié et enluminé. L'écriture gothique, très haute, est d'une régularité parfaite, avec des majuscules initiales, ornées d'une façon toujours originale, parfois même grotesque, et qui rappelle les figures grimaçantes des chapiteaux de nos vieilles cathédrales.

SIXIÈME PÉRIODE

Il est inutile de suivre ici les modifications souvent fantaisistes qu'on a fait subir au plain-chant depuis le xve siècle. Les caractères de nos cantilènes se sont transformés en notes de formes diverses, indiquant à la fois la hauteur et la durée de chaque son [1].

Ces modifications, loin de constituer un progrès, n'ont eu d'autre résultat que de le dénaturer au point de le rendre méconnaissable. Aussi sommes-nous heureux d'applaudir aux efforts des bénédictins qui, sous l'heureuse initiative de Dom Guéranger et de Dom Pothier, ont assumé la lourde tâche de le ramener à sa pureté primitive [2].

CONCLUSION

Nous arrêtons là cet exposé rapide des transformations successives que notre système de notation a subies depuis le viiie siècle. Nous n'avons pas évidemment la prétention d'en écrire l'histoire complète ; il faudrait, pour cela, suivre l'évolution des neumes latins et de leurs dérivés gothiques, en même temps que celle des neumes aquitains, et examiner ensuite l'influence que ces divers systèmes exercèrent les uns sur les autres. Les manuscrits relatifs à la musique polyphone fournissent, de leur côté, des renseignements précieux sur les signes employés par les contrapuntistes du moyen âge pour exprimer la durée des notes et des silences.

En limitant notre travail à l'étude des neumes aquitains, nous lais-

— de la bibliothèque d'Albi et que plusieurs autres bibliothèques possèdent : *La science et la pratique du plain-chant*, par un religieux bénédictin de la congrégation de Saint-Maur.

1. Dans son manuscrit original, l'auteur entre à ce propos dans des détails que tout le monde connaît et dont nous ont déjà entretenus Dom Pothier, A. Gastoué, etc. Nous renvoyons à ces deux auteurs, principalement au dernier, en ce qui concerne les travaux de Gui d'Arezzo : *Origines du chant Romain*, p. 131 et 132 ; 167 et 168. On trouvera des détails aussi sur Hucbald, p. 129 et 163. En ce qui concerne Henry du Mont, nous renvoyons au savant ouvrage de M. H. Quittard.

2. C'est précisément avec eux que commence pour ainsi dire la septième période. Ici encore, nous ne croyons pas devoir donner des détails. Le lecteur connaît les brochures et ouvrages écrits sur la restauration du chant grégorien. Nous rappellerons les principaux : *les Mélodies grégoriennes* (D. Pothier), *Rythme et Exécution du chant grégorien* (Dom Kienle), *Gregoriana* (A. Dabin), *le Chant grégorien et sa restauration* (H. Villetard). A côté de ces ouvrages il y a des revues qui tiennent leurs lecteurs au courant des progrès de cette restauration : la *Tribune de Saint-Gervais*, la *Revue du Chant grégorien*, la *Gregorianische Rundschau*, la *Rassegna gregoriana*, etc.

sons dans l'ombre des documents fort intéressants sans doute, mais dont l'importance, à notre point de vue, est relativement secondaire.

Les perfectionnements apportés à la notation à points superposés, du VIIIe au XIVe siècle, suffisent en effet, comme nous l'avons vu, pour amener l'écriture du chant grégorien à sa forme définitive.

On peut être surpris de la lenteur avec laquelle furent admis ces perfectionnements ; ainsi le guidon, les clefs, la distinction des *b* mols et *b* quarres, auraient pu, ce nous semble, être employés aussitôt après qu'on eut l'idée de placer les notes à des hauteurs différentes, et pourtant, quatre siècles ont été nécessaires pour les faire adopter universellement. C'est qu'au moyen âge on était profondément traditionaliste, et que toute innovation, si minime qu'elle fût, était considérée comme un manque de respect, une atteinte quasi sacrilège à l'autorité des anciens, seuls détenteurs de toute science et de toute sagesse. Et puis, comme nous l'avons déjà fait remarquer, l'enseignement était plutôt oral qu'écrit ; la nécessité de préciser la notation n'avait, aux yeux des lettrés de l'époque, qu'une bien faible importance. Aussi chacun des signes dont nous avons fait la caractéristique d'une période musicale, ne fut-il d'abord employé qu'à titre exceptionnel, et dut subir un stage assez long avant d'acquérir un droit définitif de cité dans le bagage classique de l'époque.

Quoique plusieurs en aient dit, la notation aquitaine emprunta peu de chose à la notation latine [1], depuis le moment où fut écrit le manuscrit *Antiphonae et Responsoria*, mentionné au début de cette étude, jusqu'à la fusion complète des deux systèmes. L'abandon, au XIIIe siècle, de la superposition verticale des points dans le mouvement descendant est peut-être la seule modification due à l'influence du *climacus* latin, et encore peut-on, sans invraisemblance, l'attribuer aux tentatives des mensuralistes dont les notes superposées gênaient les combinaisons harmoniques.

Si on voulait, à tout prix, faire descendre notre écriture musicale des neumes accents, il faudrait donc admettre que la notation aquitaine en dérive également : la transformation se serait faite alors avant le IXe siècle. La similitude de quelques signes (*torculus, porrectus*) serait un argument en faveur de cette opinion ; mais ces signes peuvent aussi bien avoir été formés en reliant par un trait des points situés à des hauteurs différentes.

L'analogie serait certainement plus frappante entre les deux formes de climacus et comportant l'une et l'autre des groupes de points alignés obliquement ou verticalement. Il est très possible aussi que l'une d'elles ait été inspirée par l'autre ; mais laquelle ? L'absence de tout document ne permet malheureusement pas de faire sortir cette question du domaine des hypothèses.

Ce qui est hors de doute, c'est la très haute antiquité de la super-

1. Voir ce que nous en avons dit en note au chapitre des *Notations anciennes* et à la *Première période*, nous basant sur la *Paléographie musicale* de Dom Mocquereau.

position des points pour représenter les sons de diverses hauteurs. L'idée de cette superposition, soit qu'elle ait été spontanée, soit qu'elle provienne d'un système antérieur, renferme en principe tout ce que notre écriture musicale a d'essentiel. Systématique dans la notation aquitaine, en puissance — si on peut s'exprimer ainsi — dans les neumes latins qu'on écrivait tous primitivement à la même hauteur, et dont la forme seule indiquait l'élévation ou l'abaissement de la voix, son évolution se poursuit lentement pendant six siècles, pour aboutir enfin, vers le XIVe, à la notation définitive du plain-chant, d'où sont sortis tous les signes employés actuellement en musique.

Qu'il nous soit permis en terminant d'exprimer notre plus vive gratitude au distingué bibliothécaire d'Albi, M. Masson, ainsi qu'à M. l'abbé Mauran et à M. le chanoine Beauredon, dont la collaboration, pour la reconstitution des textes liturgiques, nous a été particulièrement précieuse [1].

JEAN LAPEYRE.

1. Le signataire de ces notes doit lui aussi adresser ses remerciements à M. Masson, qui s'est fait un plaisir de mettre les manuscrits à sa disposition et de lui donner quelques explications. Il ne saurait oublier M. Amédée Gastoué, le savant et distingué professeur de l'Institut catholique de Paris, qui lui a été d'un secours très utile.

NOTRE SUPPLÉMENT

C. Boyer : **Laudate Dominum** à 4 voix.

Nous commençons aujourd'hui une nouvelle série d'encartages musicaux, par la publication d'un *Laudate Dominum* inédit, dû à M. le chanoine Boyer. Écrit à quatre voix mixtes sans accompagnement, il n'est pas difficile, et à la portée des maîtrises chantant à quatre parties. Pour la clôture d'un office, après la bénédiction finale, ce *Laudate*, où le compositeur a suivi la forme strophique du psaume et de la doxologie, sera d'un très bon effet. On détaillera avec soin le petit trio du *Gloria Patri*, en y mettant beaucoup d'expression et un sens juste des accents.

Ce psaume portera le nº 81 *bis* du *Répertoire moderne* de la *Schola*, dont la publication, — nous sommes heureux de l'annoncer dès maintenant, — sera reprise régulièrement le mois prochain. L'œuvre de M. Boyer continuera la série des pièces vocales ; les versets de M. Canton, que nous annonçons d'autre part, seront suivis d'autres morceaux d'orgue. Notre prochain encartage sera une œuvre vocale facile et d'un grand effet.

Henry Noël.

BIBLIOGRAPHIE

Léon Canton : **Versets d'orgue pour le Magnificat.** 1 fr. 50. Bureau d'édition de la *Schola.*

Six excellents versets en *ré* majeur, pouvant être utilisés pour le cinquième ton et le septième, et convenant à l'orgue ou à l'harmonium : tels sont ces nouveaux préludes, dus à la plume élégante de M. Léon Canton. De très moyenne difficulté, ils auront certainement beaucoup de succès. (N° 19 des pièces d'orgue du *Répertoire moderne.*)

Les Chansons de France, revue trimestrielle de musique populaire, bulletin de la société *Les Chansons de France.*

Le numéro quatre, qui vient de paraître, ne le cède pas en intérêt aux précédents. Il contient *seize* versions de *La Fille au Cresson,* depuis celles publiées par Ballard au début du XVIIIe siècle (voir la *Notice* de notre dernier numéro), jusqu'aux plus récemment recueillies dans les diverses provinces. Parmi les autres chansons anciennes de ce numéro des *Chansons de France,* il en est qui sont des joyaux mélodiques d'exquise saveur, comme le refrain de la Haute-Loire : *Rossignolet du bois joli.*

Nous rappelons que l'on peut souscrire aux *Chansons de France,* au Bureau d'édition, ou chez M. H. Rouart, éditeur, 18, boulevard de Strasbourg (5 fr. par an).

LES REVUES : articles à signaler.

Bulletin français de la S. I. M. — Octobre. Max Anély : Musiques maori. — Du Robec : A propos d'un robe de Charles d'Orléans. — De Bertha : Franz Liszt (suite). — M.-D. Calvocoressi : Esquisse d'une bibliographie de la musique russe. — Novembre. Janet Dodge : Les airs de cour d'Adrien Le Roy. Louis Laloy : Les idées de Jean-Philippe Rameau sur la musique.

Revue musicale. — 1er et 15 novembre. Lettre du Dr Richelot, de l'Académie de médecine, et réponse de M. J. Combarieu, sur « la pensée musicale ». Lettre de M. Maurice Gandillot sur la théorie de la musique.

Guide musical. — 10, 17 et 24 novembre. M. Daubresse : Quelques compositrices françaises.

Gregorianische Rundschau. — Novembre. Dr J. Mantuani : La musique d'église après le concile de Trente.

Rassegna gregoriana. — Septembre-octobre. K. Ott : Le répons bref et les tons des leçons dans le chant grégorien et l'ambrosien.

Musica sacro-hispana (Valladolid). — Octobre. Dom C. Rojo : L'édition vaticane et le chant de Tolède. — P. Jorge : Sur l'enseignement du chant dans les séminaires.

Musical Times. — Novembre. Dotted Crotchet : La cathédrale de Bristol. F. G. E. : Le psautier [anglican] de 1562.

Le Gérant : Rolland.

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

ÉDITION L. SCHWANN, DUSSELDORF
(ALLEMAGNE)

LIVRES DE PLAIN-CHANT

CONFORMES A L'« ÉDITIO VATICANA »

EN DÉPOT

au Bureau d'Édition de la « SCHOLA CANTORUM »

	Prix net.	Port.
A : **Kyriale**, Notation Grégorienne, toile.	1.40	0.20
B : **Kyriale**, Notation Grégorienne, édition de luxe, imprimée en noir et rouge, toile.	2.25	0.20
C : **Accompagnement d'orgue au Kyriale**, par F. Nekes, op. 46, toile.	1 50	0 35
D : **Kyriale** avec **Missa pro Defunctis** et **Toni communes**, Notation Grégorienne, toile.	1.75	0.25
E : **Missa pro Defunctis**, Notation Grégorienne, toile.	0.55	0.10
F : **Kyriale**, Notation musicale moderne, toile.	1.10	0.20
G : **Commune Sanctorum**, Notation Grégorienne, toile.	1.10	0.20
H : **Kyriale**, **Missa pro Defunctis** et **Toni communes** avec le **Commune Sanctorum**, en un seul volume, Notation Grégorienne, toile.	2.50	0.35
J : **Missa pro Defunctis**, Notation musicale moderne, toile.	0.55	0 10
K : **Toni communes Missae**, etc., Notation musicale moderne, toile	0 60	0.10
L : **Toni communes Missae**, etc., Notation Grégorienne, toile.	0.60	0 10

Achetez de préférence

LE

Chocolat N.-D. du Travail

IL COUTE :

	le 1/2 kilog.		
Qualité ordinaire	1.50	La boîte de 100 tablettes	4. »
— supérieure	1.80	Par 3 boîtes	3.50
		Chocolat surfin, le 1/2 kilog.	2.40

Il se vend pour l'entretien du Culte et du Clergé de Plaisance

ADRESSER LES COMMANDES :

CHOCOLATERIE N.-D. DU TRAVAIL, *32, rue Guilleminot, PARIS (XIVe)*

CONDITIONS D'ENVOI

LIVRAISON A DOMICILE DANS TOUT PARIS

5 0/0 d'escompte au-dessus de 10 francs.

En province, tous nos envois sont faits en gare par colis de 2 kilos 500, 4 kilos 500 et 9 kilos. Si la commande n'est pas accompagnée d'un mandat, les frais de remboursement (0 fr. 60) sont à la charge du client. Franco de port au-dessus de 10 francs.

Maison A. ROUART (Éditeur de musique)

18, Boulevard de Strasbourg, **PARIS**

Les Chansons de France

REVUE TRIMESTRIELLE DE MUSIQUE POPULAIRE

Bulletin de la Société " **Les Chansons de France** "

Fondée pour encourager la diffusion de la Musique populaire, *sous le patronage de la Schola Cantorum* et de MM. Charles Bordes, Bourgault-Ducoudray, Ch. Brun. Gabriel Fauré, André Hallays, Vincent d'Indy, Pierre Lalo, Frédéric Mistral, Périlhou et Julien Tiersot.

PRIX DE L'ABONNEMENT : **5** fr. par an. — *Tirage de luxe :* **20** fr. par an.

ABONNEMENT MUSICAL

B. ROUDANEZ

PARIS (VIe) — 9, rue de Médicis, 9 — PARIS (VIe)

GRAND ABONNEMENT

Un an. . . **30** fr. — Six mois. . **18** fr.
Trois mois.. **12** fr. — Un mois. . **5** fr.
Donnant droit à 8 morceaux échangeables à volonté

PETIT ABONNEMENT

Un an. . . **20** fr. — Six mois. . **12** fr.
Trois mois . **8** fr. — Un mois. . **4** fr.
Donnant droit à 3 morceaux échangeables à volonté

SONT DONNÉS A L'ABONNEMENT

Partitions — Recueils — Morceaux séparés — Musique de Chant — Piano seul
Piano à 4 mains — Musique à deux pianos — Musique instrumentale

---

L.-J. BITON, Éditeur

à SAINT-LAURENT-SUR-SÈVRE (Vendée)

" **Selecta Opera** " : Collection choisie d'œuvres à une ou plusieurs voix dans l'esprit du ***" Motu Proprio "*** de Sa Sainteté Pie X (22 novembre 1903).

« *Ce sont de belles et bonnes éditions dont il faut vous féliciter bien sincèrement.* »
(Extrait d'une lettre du Chanoine Boyer à l'Éditeur.) — *Demander le prospectus spécial.*

Éditions Vaticanes. — Éditions de Solesmes. — Éditions populaires du chant grégorien.
Musique religieuse française et étrangère dans l'esprit du " MOTU PROPRIO "
... ŒUVRES DE A. LHOUMEAU ET DU R. DOM POTHIER, etc.

Envoi franco du Catalogue général.

Maisons de Famille de la Schola Cantorum

CRÉÉES EN 1900

1° Pour Jeunes Gens, 269, rue Saint-Jacques. — 2° Pour Jeunes Filles, 18, rue de l'Abbé de l'Épée.

ORGANISATION

1° Pour être admis, les pensionnaires non majeurs doivent être présentés par leur famille ou par un correspondant. — 2° La pension se paie au mois et d'avance.

CONDITIONS

Prix de 6 à 9 francs par jour, de 130 à 180 francs par mois.

Chambres seules, de 2 a 3 francs par jour, de 30 à 60 francs par mois. (Service en plus, 3 francs.)

Repas : Petit Déjeuner : 0 fr. 50 — Déjeuner, 2 francs — Dîner, 2 fr. 50.

Pour tous renseignements s'adresser à Mme Fabre-Soulié, 269, rue Saint-Jacques.

Schola Cantorum

269, RUE SAINT-JACQUES

Vendredi 1er Mars 1907

à 9 heures précises du soir

1er CONCERT

donné par

LES ÉLÈVES DES COURS DE DÉCLAMATION LYRIQUE, ORGUE ET MUSIQUE DE CHAMBRE

PREMIÈRE PARTIE

1° **Apothéose de Corelli**, pour deux violons et piano . . . . F. COUPERIN
(1er et 2me mouvements) (1688-1733)
Melles PITOIS, L. GINNEL, DUCROIX.

2° **Lamento d'Ariane**. . . . . C. MONTEVERDI
Melle GRATEROLLE. (1567-1643)

3° **Folies d'Espagne,** fantaisie pour violon . . . . . CORELLI
M. CHARPENTIER. (1683-1764)

4° **Le Berger Fidèle,** Cantate (*fragments*) . . . . . RAMEAU
Melle MAURAT. (1683-1764)
Violons : Melle PITOIS, M. DESABRES.

DEUXIÈME PARTIE

1° **Trio** de **l'Offrande Musicale**. . . . . J.-S. BACH
pour flûte, violon et piano (*fragments*) (1685-1750)
MM. NOVARO et DESABRES ; Melle OVRÉE,

2° **Air** de la **Passion selon Saint-Jean**. . . . . J.-S. BACH
Mme BOURGEOIS ; Flûte : M. NOVARO.

3° **Fantasia con Fuga,** pour piano . . . . . J.-S. BACH
Melle JONGKINDT.

4° **Récit** et **Air** de **l'Oratorio** de **Noël**. . . . . J.-S. BACH
Melle CAMARET.

5° **Toccata dite Dorienne,** en Ré mineur pour orgue . . . . J.-S. BACH
M. VADON.

Seront admis à l'audition les parents et amis des élèves, les Amis de la Schola *et les personnes par eux présentées.*

Schola Cantorum

269, RUE SAINT-JACQUES

Vendredi 8 Mars 1907

à 9 heures précises du soir

2ME CONCERT

donné par

LES ÉLÈVES DES COURS DE DÉCLAMATION LYRIQUE, ORGUE ET MUSIQUE DE CHAMBRE

PREMIÈRE PARTIE

1° **Quatuor en Sol** (*fragments*). . . . . MOZART
pour deux violons, alto, violoncelle (1756-1791)
MM. SANGRA, PICCOLI, A. CIVIL et LYNCH.

2° **Récit et Air de Figaro,** des Noces de Figaro (*4e acte*). MOZART
M. MURAT.

3° **Sonate,** op. 47 (à Kreutzer) pour piano et violon (*1er mvt*). BEETHOVEN
Melle VELUARD, M. SANGRA. (1770 1827)

4° **Trio des Fées** de la **Flûte Enchantée** . . . . . MOZART
Melles DE MONTY, RUCKERT et CAMARET.

DEUXIÈME PARTIE

1° **Sonate en La,** op. 65, pour orgue . . . . . MENDELSSOHN
M. J. CIVIL (1809-1847)

2° **Deux Lieder** . . . . . SCHUBERT
Melle DE COPPET. (1797-1828)

3° **Sonate en La,** pour piano et violon (*1er mouvement*). . . SCHUMANN
Melles CHABAUD et PITOIS. (1810-1856)

4° **Grand Air d'Obéron**. . . . . WEBER
Mme LACOSTE. (1786-1826)

5° **Trio en Ré mineur,** 1er mouvement lento, finale. . . . SCHUMANN
pour piano, violon et violoncelle
Melle VELUARD, M. DESABRES, Melle KIEFFER.

Seront admis à l'audition les parents et amis des élèves, les Amis de la Schola *et les personnes par eux présentées*

Auditions d'Elèves

Nous rappelons à nos amis (comme nous l'avons fait l'an dernier) que ces auditions ne constituent pas à proprement parler des *Concerts;* mais des *exercices* destinés avant tout à la formation des élèves qui y prennent une part active. Les exécutants, de « forces » très diverses, sont tous actuellement inscrits comme élèves de la Schola. Quelques uns sont déjà de véritables artistes, ou formés par la Schola ou venus à l'Ecole pour y puiser un complément d'éducation musicale. (Mlle Jongkindt, pianiste justement réputée en Hollande, élève de piano à la Schola, Mlle Veluard, 1er prix de piano du Conservatoire de Paris, élève du cours de musique de chambre). D'autres montrent encore une certaine inexpérience, et une préparation insuffisante pour se présenter avec avantage devant un grand public.

Ce premier contact avec des auditeurs spéciaux, munis d'une certaine bienveillance, peut devenir pour eux un essai des plus intéressants et des plus profitables. Or, c'est surtout dans l'intérêt de nos élèves qus ces auditions sont organisées. Nos amis voudront bien s'en souvenir et ne pas leur refuser leurs encouragements ou parfois même un peu d'indulgence.

Le Directeur des Etudes et les Professeurs de l'Ecole prient instamment tous ceux qui s'intéressent à la vie et à la prospérité de la Schola de venir *en grand nombre* à ces séances.

On s'est efforcé de rendre les programmes aussi attrayants que possible en y inscrivant des pièces d'un caractère sensiblement différent de celui des œuvres qu'on a l'habitude d'entendre dans nos grands Concerts mensuels. Ces auditions présenteront donc une tenue artistique et historique qu'elles n'avaient pas eue jusqu'ici.

La 1re comprend les œuvres anciennes des XVIIe et XVIIIe siècles, si spécialement en honneur à la Schola. 1re Partie : Français et Italiens ; 2e Partie : Allemands représentés par J-S. Bach, un des patrons de l'Ecole,

La 2e séance est composée d'œuvres de la période classique (1re partie) et de la période romantique (2e partie).

Le Parnasse ou *l'Apothéose de Corelli* constitue un essai de musiqne à programme dont les indications nous ont été données par F. Couperin lui-même. *Grave.* Corelli au pied du Parnasse prie les Muses de le recevoir parmi elles. *Allegro moderato.* Corelli charmé de la bonne réception qu'on lui fait au Parnasse en marque sa joie.

Le *Lamento d'Ariane.* Cet admirable morceau que Mademoiselle Graterolle a recopié elle-même sur le manuscrit original de la bibliothèque de Florence est tout ce qui nous reste de l'opéra *Arianna* de Monteverdi représenté en 1608 devant la Cour de Mantoue.

Aux "Amis de la Schola"

En raison de la grande affluence de monde à notre dernière répétition générale et de l'exiguité de notre salle, nous avons dû — à notre très grand regret — refuser l'entrée à nombre de personnes amenées par les « Amis de la Schola », et ce, pour des raisons d'ordre que l'on comprendra aisément. Pour éviter aux « Amis de la Schola » le désagrément -- très réel — de faire venir inutilement des personnes, nous les engageons instamment à faire prendre à l'avance les places pour la répétition générale, le nombre des billets à vendre étant limité. — Ces places sont mises en vente huit jours avant la répétition et sans supplément de prix. Nous prions également les « Amis de la Schola »

de ne pas se présenter au contrôle au dernier moment ; de cette manière, ils seront assurés d'occuper de meilleures places, et nous n'aurons pas à enregistrer leurs doléances très légitimes.

Nouvelles de l'Ecole

Du 14 Janvier au 15 Février, le Directeur des études a procédé aux examens du Premier trimestre. Il a été satisfait de l'empressement des élèves à se rendre à cet examen, fort important pour eux, puisqu'il décide de l'obtention des Diplômes de fin d'année et de la répartition des Bourses d'études.

Il rappelle aux élèves de seconde et troisième année que la moyenne exigible étant, en toute justice, plus élevée pour eux que pour les élèves de première année, ils ne devront point s'étonner si leurs mentions sont relativement plus basses.

Comme l'an dernier, des Diplômes spéciaux seront attribués aux élèves des Cours du second degré qui auront obtenu la note *maximum* ou s'en seront approchés à *deux points* de distance.

Dorénavant, nul ne pourra entrer aux *Cours de Composition* (hommes) sans avoir suivi pendant le premier trimestre le Cours de Chant grégorien et avoir obtenu, sinon le Diplôme, au moins une note honorable à l'examen de ce Cours.

De même, nul ne pourra entrer au *Cours d'Orgue supérieur*, s'il n'a pas suivi assidûment le Cours d'accompagnement et improvisation et obtenu le diplôme de sortie de ce dernier Cours.

Par suite de l'examen du premier trimestre, il a été decerné 28 diplômes, dont 21 de passage au degré supérieur et 7 de fin d'études, ces derniers dans les cours de Déclamation lyrique, Piano, Violon et Harpe. Ci-dessous la liste, par ordre de mérite, des Diplômes et Mentions de l'examen du premier trimestre.

N.-B. — Les élèves dont les noms sont en majuscules ont obtenu le Diplôme de fin d'études.

DIPLOMES du DEUXIÈME DEGRÉ

Déclamation lyrique. — Mlles GRATEROLLE. BRAQUAVAL, DE COPPET.

Piano, 2me degré, — Mlles PILLIARD, RÉCAPPÉ.

Violon, 2me degré. — M. CHARPENTIER.

Musique de Chambre. — M. Sangra.

Harpe. — Mlle LEGRAND (Alice).

DIPLOMES du PREMIER DEGRÉ

Solfège. — Hommes : M. Bonafé.
Femmes : Mlles Fuzelier, Fontaine. Horsley.

Chant grégorien pratique. — Mlles Pironnay (Fernande), François, Pironnay (Georgina).

Chant grégorien supérieur. — MM. Sergent, de Ranse.

Chant. — Mlles Camaret, Maurat.

Harmonie. — Hommes : MM. Henry, Auvray, Georgiévitch.
Femmes : Mlles Bornemann, Dupèchez.

Contrepoint. — Hommes : MM. de Ranse, Henry.

Orgue, 1er degré. — M. Auvray.

Piano. 1er degré. — Femmes : Mlle François.

MENTIONS

Ont mérité la Mention TRÈS BIEN

1er DEGRÉ.

Solfège. — Hommes : MM. Bonafé, Kogbetlieff.
Femmes : Mlles Fuzelier, Fontaine, Horsley.

Chant grégoren pratique. — Mlles Pironnay (Fernande), Francois, Pironnay (Georgina)

Chant. — Femmes : Mlles Camaret, Maurat.

Harmonie. — Hommes : MM. Henry, Auvray.

Contrepoint. — Hommes : M. de Ranse.
Femmes : Mlle Jongkindt.

Orgue 1er degré. — M. Auvray.

Piano. 1er degré. — Femmes : Mlle François.

Violon, 1er degré. — Mixte : M. Bonafé.

Harpe. — Mlle Legrand (Alice).

2me Degré

Déclamation lyrique. — Mlle Graterolle.

Piano, 2me degré. — Femmes : Mlles Pilliard, Récappé. Jongkindt.

Violon, 2me degré. — M. Charpentier.

Musique de chambre. — M. Sangra, Mlle Pitois (Marthe). M. Desabres, Mlle Veluard.

Ont mérité la Mention BIEN

1er Degré.

Solfège. — Hommes : MM. Bagge, Bernollin.

Femmes : Mlles Pironnay (Georgina). Lagrosse, Domenge, Sommier, Ginnel (Emy), Marty (Renée) Ginnel (Louise). Butez, Cardon, Marty (Suzanne), Blottière.

Chant grégorien pratique. — Hommes : M. Brumagne.

Femmes : Mlles Poterin du Motel, Arnoud, Butez, Rückert, Ginnel (Emy).

Chant grégorien supérieur. — MM. Sergent, de Ranse, Pichat, Royer, Mlle Jongkindt.

Chant. — Hommes : MM. Brochard, Murat, de Lioncourt.

Femmes : Mlles Pironnay (Fernande) Bourrel, Malnory, Legrand (Marguerite), Horsley, Marque, Chesselet, Michel-Harlé.

Harmonie. — Hommes : MM. Georgiévitch, Sergent, Berruyer.

Femmes : Mlles Bornemann, Dupêchez.

Contrepoint. — Hommes : MM. Henry, de Lioncourt, Orban, Novaro, Georgiévitch, E. Satie.

Femmes : Mlles Bianquis, Gauthier-Villars.

Accompagnement et Improvisation — MM. Henry, Brumagne.

Orgue, 1er degré. — Hommes : M. Bach.

Femmes : Mlle Baboin.

Piano, 1er degré. — Hommes : MM Auvray, Haumesser.

Femmes : Mlles Barbillion, Pironnay (Georgina), Bodin, Ménage, Perrier, Joly, Vacheron, Isserlis, Parkinson, Marty (Renée), Piquet.

Violon, 1er degré. — Mixte : MM. Piccoli (Georges), Civil (Alexis) Mlle Marty (Suzanne).

Femmes : Mlle Barbillion.

Hautbois. — M. Georgiévitch.

Harpe. — Mme Drouillon.

2me Degré

Déclamation lyrique. — Mlles Braquaval, de Coppet, Maurat, Camaret, Mme Lacoste, Mlles d'Otto, Reichel, Mme de Serres, Mlle Marsy, Mme Bourgeois, Mlle Rückert.

Orgue supérieur. — MM. d'Argœuves, Vadon, Civil (Jean), Gorry.

Orgue, 2me degré. — MM. Haumesser, Henry, Brumagne, Deval.

Piano 2me degré. — Hommes : M. Henry.

Femmes : Mlles Legrand (Alice), Chabault, Ovrée, Malnou, Lapotaire, Talayrach, de Angeli, Goueygoux, Demars, Baboin.

Violon, 2me degré. — MM. Geneston, Desabres, Piccoli (Henri), Bonaud.

Violoncelle, 2me degré. — M. Morin, Mlle Kieffer

Musique de Chambre. — Mlle Chabault, M. Charpentier, Mlle Ducroix, M. Lynch, Mlle de Gavardie, M. de Ribaupierre.

Ont mérité la Mention ASSEZ BIEN

1er Degré

Solfège. — Hommes : MM. Cormier, Schuller.

Femmes : Mlles Denizé, Périn (Victoire), Dalliès, Allix, Bloy, Bodin, Marty (Yvonne), Cartier, Nonot, Cator, de Cumont.

Chant grégorien pratique. — Hommes : MM. Auvray, Langloys, Civil (Alexis).

Femmes : Mlles Lhommedieu, Allix.

Chant grégorien supérieur. — M. Haumesser, Mlles Pourrier, Fuzelier, de Angeli.

Chant. — Hommes : M. Carrié.

Femmes Mlles Joly, Ménage, Luyckx, Daufresne, Ginnel (Emy), Domenge, Cartier, Goueygoux, Butez, Ginnel (Louise), Robert, Piquet, Mme Massoulier, Mlles Vacheron, Mathussière.

Harmonie. — Hommes : MM. Deval, Kogbetlieff, Haumesser, Piccoli (Georges).

Femmes ; Mlles Bianquis, Legrand (Alice), Vacheron, Poterin du Motel, Koublitsky, Fontaine.

Contrepoint. — Hommes : de Frohard, Camu, Schott Berthier, Broqua, Gorry.

Femmes : Mlles Bornemann, Arnoud.

Accompagnement et Improvisation. — M. de Ranse.

Orgue, 1er degré. — Hommes : MM. Grothé, Berruyer, Blin, Desabres.

Femmes : Mme Tapie, Mlles Bornemann, Arnoud, Ovrée.

Piano, 1er degré. — Hommes : MM. Berruyer, Deval, Sergent, Desabres, Kogbetlieff, de Rigaud, Altenhoven, Schuller, Brouant.

Femmes : Mme Prisset, Mlles Jéanne, Poterin du Motel, Saumier, Goulin, Grafton-Moreau, Defontaine, Parturier, Sariivanova, Marty (Suzanne).

Violon, 1er degré. — Mixte : Mlle Lagrosse, M. Altenhoven, Mlle Marty (Renée), M. Philip.

Femmes : Mlle Périn (Victoire).

Alto. — M. Cívil, Mlle Marty (Renée).

Violoncelle, 1er degré. — M. Auvray.

Harpe. — Mlles Aubry, Dalliès.

2me Degré

Déclamation lyrique. — M. Murat, Mlle de Monty.

Orgue 2me degré. — MM. de Ranse, Chassagne, Rodriguez.

Piano, 2me degré. — Hommes : MM. Grau, Bonaterra, d'Argœuves, Grothé.

Femmes : Mlles Pitois (Jeanne), Tracol, Mme Chassagne, Mlles Flourens, de Gavardie, Fontaine, Lhommedieu, Digues, du Laurens, Monsaingeon, Fuzelier, Gros, Koublitsky.

Violon, 2me degré. — Mlles Pilliard, Ginnel (Louise), Scherding, Bitsch, M. Digues, Mlles Lemaire, Lhommedieu, Legrand (Marguerite), MM. de Ribaupierre, Chochod, Bagge.

Musique de chambre. — MM. Piccoli (Henri), Geneston, Mlles Ginnel (Louise), Ovrée, Lhommedieu.

Note : Les Elèves diplômés pourront retirer leurs dip'ômes, à partir du 15 Mars.

Concerts à Paris

Salle de la Schola. — Le Concert organisé le 5 Février par Mlle Jeanne Maré a reçu des mélomanes l'accueil le plus flatteur. Trois sonates, la *Sonate en ré*, de Hændel, la *Sonate en la*, de Schumann, et pour finir, celle de Lekeu ont permis d'apprécier les exceptionnelles qualités de technique et de style du professeur qui valent à l'École de Violon de la Schola sa juste renommée. En intermède on applaudit Mlle de la Rouvière dans deux *Lieder* de Claude Debussy et de V. d'Indy et Mlle Rozan, professeur au Conservatoire de Marseille, dans *Prélude, choral et fugue*, de C. Franck.

***

Le Concert historique du 6 Février, dû à l'initiative de M. Bordes, fut un régal pour les amis de la musique du XVIIe siècle. Mme de la Mare interprèta avec émotion *la Madeleine pleurant*, de Charpentier ; Mlle de la Rouvière fit valoir l'exquise cantate de Clérambault, *Héro et Léandre* ; MM. Lefeuve et Luzzéna donnèrent à la *Sonate à 2 violons* de Leclair toute l'ampleur et la noblesse de style qui caractérisent cette belle œuvre.

***

Le 23 Février, M. Jacob donnera son troisième Concert anthologique et populaire dont voici le programme : 1 *a*) *Versets : Improvisations*, P. Vidal ; *b*) *Andante*, P. Vidal ; *c*) *Gavotte*, Bach-Vierne — 2 *a*) *Langueur*, *b*) *La nuit*, Brahms par le Quatuor vocal Philip, Mmes Mary Pironnay, Marthe Philip, MM. Jouanneau et Gébelin — 3 *Mélodies* de P. Vidal, Mme Durand-Texte, accompagnée par l'auteur — 4 *a*) *Deux pièces :* A. Collin ; *b*) *Scherzo* et la 1re *Symphonie*, G. Jacob — 5 *Madrigal*, A. Philip, par le Quatuor Philip, accompagné par l'auteur — 6 *Mélodies*, de P. Vidal, Mme Durand-Texte — 7 5e *Symphonie*, C. Vidor.

***

M. A. Parent annonce une *Audition intégrale*, en 4 séances, des œuvres de musique de chambre de Schumann, donnée par le Quatuor Parent (MM. Parent, Loiseau, Vieux, Fournier) avec le concours de

Mlle Marthe Dron, les Mardi 16, 23, 30 Avril et Vendredi 3 Mai à 9 h. très précises (heure militaire).

Abonnement AUX QUATRE SÉANCES : Galerie, 5 fr. Amphithéâtre 6 fr. Parquet, 8 fr. — Prix des places par Concert : Galerie, 3 fr. Amphithéâtre, 6 fr. Parquet, 5 fr. On s'abonne à la Schola Cantorum. Nous donnerons ultérieurement les programmes détaillés qui comprendront trois Quatuors à cordes, quatuor avec piano et quintette. Etant donné le prix extrêmement réduit de l'abonnement, 5, 6, ou 8 fr., nous recommandons aux personnes désireuses d'assister à ces séances de ne pas attendre les derniers jours pour retenir leurs places.

***

Salle des Sociétés Savantes (8, rue Danton). - Une intéressante tentative artistique dont M. Levif a pris la direction avec le concours de Mlle Claire Hugon, de Mme Ediat et de M. Bourgeois, a pour but de présenter une histoire abrégée de la *Musique vocale de la Renaissance* et de la *Chanson populaire ancienne*.

Le programme est alléchant ; il mérite les encouragements de tous les amis de la musique. Une première Séance consacrée aux œuvres d'Orlando de Lassus a déjà eu lieu le 7 Février. Sept autres séances suivront dont voici les titres : Costeley, *Chanson à 4 voix*, *Choix de Chansons populaires* — Clément Jannequin, *la Chasse*, *les Cris de Paris*, etc. — Claude Lejeune, *le Printemps*. — Palestrina, *Répons*, *Madrigaux*. — Claudin de Sermisy — Orlando de Lassus — *Chanson et Motets*, le *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle. — Palestrina, *Stabat mater*. à 8 voix.

Les souscriptions aux huit Séances sont reçues chez M. Levif, 33, rue Montéra, 13e.

***

Salle Pleyel. — Mlle Blanche Selva donnera les 26 Février. 12 Mars 24 Avril et 14 Mai, une série de quatre Concerts. Le plan en est ainsi conçu : *la Variation* — *la Fantaisie* — *la Sonate moderne, piano et violon* — *la Sonate de piano*.

Voici le programme des deux premiers Concerts : MARDI 26 FÉVRIER, à 9 h. du soir. *30 Variations*, J.-S. Bach - - *33 Variations* sur une valse de Diabelli, Beethoven — *Variations, interlude et finale* sur un thème de Rameau, P, Dukas.

MARDI 12 MARS à 9 h. du soir : *Fantaisies*, de Ph. E. Bach, Mozart et Beethoven — *Kreisleriana* de Schumann — *Polonaise fantaisie*, Chopin — *Islamey*, Balakirew.

***

Société Nationale. — A la Séance du 9 Février, la Réduction pour deux pianos du *Jour d'été à la montagne*, de M. V. d'Indy due à notre ami M. Marcel Labey, a été accueillie par des applaudissements unanimes. Mlle Selva et M. Labey tenaient les claviers.

Nous apprenons avec plaisir que le jury de la Société Nationale a décidé la mise à l'étude et l'exécution au Concert symphonique du mois d'Avril de deux œuvres importantes signées de nos camarades MM. Groz et Le Flem et de deux mélodies de M. Samazeuilh. Nous reparlerons en temps et lieu de cette intéressante « première ».

***

Concerts Secchiari. — Mlle Selva, qui sur tant de points différents a planté le drapeau de la symphonie cévenole de V. d'Indy, vient de remporter un nouveau succès à son occasion, au Concert du 14 Février.

***

Le Comité musical du Salon d'Automne, composé de MM. Bourgault-Ducoudray, Alfred Bruneau, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Albéric Magnard, Octave Maus, Armand Parent, P. Poujaud et Gabriel Pierné, prie les compositeurs français et étrangers de lui soumettre les œuvres de musique de chambre instru-

mentales et vocales *inédites* qu'ils désireraient voir figurer au programme des concerts du prochain Salon.

Les manuscrits seront reçus jusqu'au 15 Mai chez M. Armand Parent, 37, rue de l'Université à Paris. Ils pourront être retirés (à l'exception de ceux qui auront été retenus par le Comité pour l'exécution) à partir du 15 Juin à la même adresse.

Concerts en Province

Angers. — Le 20 et le 21 Janvier, les Angevins acclamaient Mlle Selva, interprête du *Concerto de Castillon*, de la *Toccata en ut min.* de Bach, de la *Bourrée fantasque* de Chabrier, au Concert symphonique ; de trois pièces de J.-S. Bach, de l'*Ibéria* de Albéniz, de *pièces* de Séverac et des *Prélude, choral et fugue* de Franck.

*
* *

Montpellier. — Le 21 Janvier, la deuxième Séance de Musique française historique organisée sous les auspices de l'Université avait réuni une grande affluence. Lully fut le héros du jour. Evoqué par le Conférencier, M. Locard, il sut charmer encore des auditeurs modernes avec le troisième acte d'*Amadis*, des fragments de *Persée* et d'*Atys*,

* *
*

Nancy. — Le 21 Février la Schola de Nancy dirigée par M. Albrech, fera entendre une partie de l'*Oratorio de Noël* de Bach et plusieurs airs de *Judas Macchabée*, de Hændel. Interprètes Mme M. Philip, MM. Gibert et Gébelin.

* *
*

Nimes. — Le Quatuor Zimmer que M. Bordes appelait ces jours-ci à Montpellier a cueilli des lauriers sur la route en présentant le *Quatuor* de Franck. Mlle Delcourt apporta son précieux concours avec la cantate de Clérambault, *Orphée et Arétbuse*, remise en partition par les soins de M. Ch. Bordes.

Même programme et même succès quelques jours plus tard à Grenoble (samedi 2 février) et à Dijon (lundi 4 février).

Le retour du printemps va amener un redoublement de propagande extérieure. M. Bordes organise sa tournée de *Concerts historiques* pour les Universités. Poitiers, Bordeaux, Toulouse, Montpellier, Aix, Grenoble et Dijon, recevront la bonne parole musicale. On y enregistrera les succès de Mlle de la Rouvière et d'un jeune quatuor. le quatuor Lefeuve, tout particulièrement sympathique à nos camarades.

*
* *

Pau. — Notre ami Paul Maufret, élève du cours de Composition de M. Vincent d'Indy, donnait dernièrement dans cette ville un concours de piano. Au programme; *Prélude et fugue* en *la min.* de J.-S.Bach, *Poëme des montagnes* de Vincent d'Indy, *Promenade sentimentale en forêt* de Albert Roussel, *Pavane pour une Infante defunte* de Maurice Ravel, *Jardins sous la pluie* de Claude Debussy, *Kreisleriana* et *Phantasiestücke* de Schumann, et *Prélude, choral et fugue*, de C. Franck. Programme très varié et éminemment instructif. Le public de Pau n'a pas ménagé ses applaudissements au jeune pianiste dont nous sommes heureux de mentionner ici le succès.

*
* *

Rouen. — Le 5 Mars Mme Marthe Philip interprêtera d'importants fragments du *Saül* de Hændel, devant un auditoire d'élite, avide de musique classique, dont les réunions habituelles de la salle de l'Hôtel de France sont très fréquentées à Rouen.

*
* *

Roanne. — On nous avait déjà si-

gnalé un fait intéressant : l'exécution du *Judas Macchabée* de Hændel à la date du 23 Décembre dernier. L'œuvre avait été présentée à peu près dans son intégralité.

C'était faire bien ; mais voici qu'on va faire mieux encore ! Le succès ayant répondu à l'effort, on annonce pour le mois de Mars le *Passion selon St-Mathieu* de J.-S. Bach. Où s'arrêteront les enthousiastes dans cette voie ascensionnelle et que va devenir le *Répertoire* des Lyres, Chorales et Orphéons de Roanne si le grand cantor s'avise de prendre pied dans la place !

***

Moscou. — M. V. d'Indy a dirigé le 23 courant un grand Concert symphonique consacré moitié aux œuvres de C. Franck. moitié à ses propres œuvres. M. Pierret tenait la partie de piano. La première partie comprenait de Franck : la *Symphonie en ré mineur. Psyché et Eros*, les *Variations symphoniques*. La deuxième partie comportait de V. d'Indy : la *Symphonie cévenole, Istar*, le *Camp de Wallenstein*.

***

Rome. — Au pays de Palestrina fleurit un doux éclectisme que nous ne connaissons plus sur les rives de la Seine ! Le 27 Janvier, des affiches colossales placardées sur tous les murs de la capitale invitaient les foules à venir déguster pour 0 fr. 25 et 0 fr. 50, une salade d'auteurs anciens et modernes. Le prélude de l'*Etranger* de V. d'Indy faisait vis-à-vis à une *Sinfonia* de Rossini ; et comme pendant à la *Symphonie en ut min.*, on avait une *Mozartiana* en quatre parties de Tschaïkowsky.

LE PASSÉ
d'une Salle de Concert

(Suite)

Dès 1607 le roi Jacques Ier s'en était déclaré le protecteur. Après la décapitation de Charles Ier les maçons d'Angleterre et particulièrement ceux de l'Ecosse, travaillèrent en secret au rétablissement du trône renversé par Cromwell. « C'est grâce à leurs efforts, écrit le savant Rebold (1), que Charles II reçu maçon dans son exil remonta sur le trône de son père en 1660. Ce prince, dans sa reconnaissance donna à la F.·. M.·. la dénomination d'*art royal* parce que c'était la F.·. M.·. qui avait principalement contribué à la restauration de la royauté ».

Jacques II était lui-même Grand-Maitre de l'O. de Hérodom de Kilvinning. Selon quelques historiens anglais et allemands, entr'autres John Robinson et le conseiller Bode, la F.·. M.·. aurait été introduite en France par les Irlandais de la suite de ce prince, après la révolution de 1688. Saint-Germain en Laye aurait reçu en 1689 le premier œuf maçonnique. Ce fut la loge appelée la *Bonne Foi* (2). A la

(1) Rebold, ex-député au Grand-Orient de France, ex grand'officier de la G.·. Loge Nat.·. « Histoire des trois grandes Loges, » Paris, in-8° 1864.

(2) La Loge *la Bonne Foi*, sise à Saint-Germain, 9, rue d'Ayen, fut constituée d'abord au rite écossais ancien et accepté. En 1820 elle se plaça sous l'obédience du Grand Orient de France. Cette loge a pour objet *comme la F.·. M.·. toute entière l'exercice de la bienfaisance, l'étude de la Morale universelle et la pratique de toutes les vertus* (Almanach annuaire de Saint-Germain-en-Laye, 1858).

Cf. cet extrait du Bulletin du G.·. O.·., Septembre 1886, p. 545. « Il fut un moment, non pas de règle mais de formalisme de déclarer que la Maçonnerie ne s'occupait ni de religion ni de politique. C'était sous l'impression des lois de la police que nous étions obligés de

même date, le régiment de Walsh avait aussi une loge datant comme celle de Dillon de 1689, la *Parfaite Egalité*.

Parmi les personnages affiliés à ces deux loges et, plus tard, parmi les organisateurs de la Loge anglaise de France, placée sous la suprématie de la G.·. L. . de Londres, ne figurent que des noms anglais, écossais et irlandais et pour la plupart des amis de nos Bénédictins. De quelle indignation n'eussent pas frémi les hôtes de Saint-Edmond s'ils avaient pu songer qu'un jour la Maçonnerie, née catholique et royaliste, deviendrait l'ennemie irréconciliable du catholicisme et de la monarchie ! Tel fut cependant le terme de son évolution, évolution qui apparaît étroitement liée au mouvement jacobite et à la chûte des Stuarts.

Dans le duel formidable engagé entre la Monarchie T. C. et l'esprit « orangiste » les orangistes victimes de l'action maçonnique songèrent à créer des loges destinées à contrebalancer l'influence des loges stuartistes et se substituer à elles. L'histoire de cette substitution reste entourée de ténèbres tenant autant à la rareté des documents d'archives qu'au soin pris par les Loges de se soustraire au dépôt légal de leurs Bulletins et de tous les ouvrages qui les concernent.

Au sujet de cette période Rebold entre dans des explications plutôt confuses. M. Gustave Bord de qui les travaux font autorité en la matière donne à ses plus récentes recherches les conclusions suivantes : Pour arriver au résultat désiré, les Orangistes ne créèrent pas une nouvelle secte contre l'ancienne ; mais ils eurent l'habileté de provoquer un schisme. Le procédé est plus perfide et plus sûr ; il est essentiellement maçonnique (ex. la Constitution civile du Clergé, les associations cultuelles). L'Ecossisme devint donc un culte dissident ; les Loges dépendant de la G.·. L.·. anglaise donnèrent naissance au Grand Orient, etc... » Elles ne cessèrent pas d'avoir un but politique, seulement il ne fut plus le même : au lieu de servir l'Ecosse, elles servirent la plus grande Angleterre.

Association royaliste écossaise jusqu'en 1760, la F.·. M ·. devint peu à peu ce que nous la voyons aujourd'hui : une société internationale au service de la politique anglaise. On sait qu'à partir de 1782 les grands maîtres sont des princes de la maison royale d'Angleterre. Le Grand Orient actuel continue l'esprit anticatholique, antimonarchiste, antitraditionnel et révolutionnaire déposé dans la constitution des Loges anglaises par le protestant français réfugié Désaguliers, sous l'égide de la nouvelle monarchie (1).

Cent ans après les évènements de 1688, de Jacobite la maçonnerie s'est faite Jacobine. Ce pendant qu'on amuse le public de formules déclamatoires contre Pitt et Cobourg, l'Angleterre fomente en France le mouvement révolutionnaire par la main d'un Danton ou d'un Paré, ses agents stipendiés (2).

---

dissimuler ce que tous nous avons mission de faire ou plutôt de faire *uniquement*.

Au Convent de 1900, *la Bonne Foi* émit le vœu que l'enseignement encyclopédique populaire fût organisé par le Conseil de l'Ordre. Le G.·. O.·. fera rédiger et imprimer conformément au plan arrêté une série de conférences ou leçons qui seront envoyés aux Loges et serviront de thèmes aux conférenciers. (Compte rendu p. 157).

(1) V. Origines de la F.·. M.·. par G. Bord dans la revue *la Franc Maçonnerie démasquée* numéro du 10 Octobre 1906 et dans le *Correspondant* des 10 et 25 Mai 1906.

Il est remarquable que les Loges françaises ne se soient jamais départies d'une attitude bienveillante vis à vis de la monarchie. . anglaise. quand elles ne se prononçaient pas ouvertement en sa faveur. Par exemple, au moment de la guerre du Transvaal, les Loges d'ordinaires si intransigeantes sur les principes de pénétration pacifique et humanitaire approuvèrent par un vote quasi unanime la conquête violente de la République boër par l'Angleterre. Aujourd'hui la débordante tendresse que la presse humanitaire témoigne au roi Edouard VII paraît à quelques-uns difficilement explicable par le seul motif de l'intérêt national.

(2 V. Ministère des Affaires étrangères, corresp. diplom. t. IV. Lettre du Marquis de

La France aux prises avec l'anarchie au dedans se débat au dehors contre l'envahisseur. En quoi le roi Jacques couché dans son cercueil, porterait-il désormais ombrage à l'ambition britannique ? Ses cendres refroidies, oubliées au fond de la chapelle des Bénédictins anglais, témoignent de la défaite irrémédiable de la Monarchie très chrétienne. Que tel comparse obscur de la Maçonnerie ait reçu de sa *section* la mission de faire respecter les restes d'un Précurseur illustre, il n'y aurait là rien d'invraisemblable. Que telle soit l'explication de certaines particularités étranges du récit de Fitz Simons, nul n'oserait l'affirmer avant que se trouve éclairci le mystère de la sépulture royale.

Sans doute, notre salle de concert n'a rien de commun avec le Temple d'Hiram! Seul son passé la rattache au problème des origines de la F.·. M.·. Mais ces points de contact ont paru un motif suffisant pour que fût effleuré ici ce problème d'actualité (1). Au demeurant sait-on si pour avoir abrité pendant tant d'années la dépouille mortelle d'un des ancêtres du Grand Orient, notre salle ne bénéficiera pas un jour de la si profitable « immunité maçonnique ? »

Quelque coup de pioche heureux fera-t-il enfin apparaître la plaque de cuivre doré qui était fixée sur la bière et sur laquelle se lisait l'inscription : « Ici est le corps du Très Haut, Très Puissant et Très Excellent Prince Jacques II par la grâce de Dieu Roy de la Grande Bretagne. né le 24 octobre 1633, décédé en France au château de Saint-Germain le 16 septembre 1701 ».

Le hasard permettra-il à un chercheur furetant dans les échoppes du Quartier latin, de mettre la main sur cette pièce historique ?

La plaque du cercueil de Louis XIV se retrouva ainsi dans la boutique d'un chaudronnier de Saint-Denis. Elle servait de fond à une casserole de cuisine dont les bords réunis par des rivets provenaient des cercueils de la duchesse de Bourgogne et de la princesse Adelaïde (1).

Sous quelle forme, après quelles métamorphoses retrouvera-t-on l'étiquette funéraire du roi de la Grande Bretagne, du roi qui porta trois couronnes et dont le pavillon flotta naguère sur les deux Océans ?

Pourtant, tout vestige de l'ancienne « représentation » ne devait pas disparaître dans le pillage de Saint-Edmond. Une dame anglaise, prisonnière aux B. A. (sans doute la même que Fitz Simons nous montra essayant de détacher une des dents du mort) s'était jurée de sauver quelque chose *de son* infortuné souverain, victime à cent ans d'intervalle de deux révolutions. Avisant parmi les débris du cercueil éventré qui gisaient sur les dalles de la chapelle une planchette de chêne, elle l'a pieusement ramassée. N'est-elle pas assurée que les « arguments sonnants » présentés tout à l'heure aux sans-culottes leur sauront fermer les yeux ? Emporter son larcin dans sa cellule. le dissimuler de son mieux jusqu'à sa sortie de prison n'a été pour elle que l'affaire d'un peu d'adresse. Longtemps après les jours sombres elle conservera ce lugubre souvenir. Sa fille en ayant hérité, en fera confectionner une boîte à gants. L'administrateur des fondations catholiques an-

---

la Luzerne, ambassadeur à Londres du 26 novembre 1789. — Etudes de M. Oscar Havard dans le *Correspondant* du 25 janvier et du 25 février 1905 et son *Danton agent anglais* dans le journal l'*Eclair* du 2 septembre 1906. — Le Secret de la F. Maçonnerie chez Perrin. Paris 1905.

(1) V. dans le journal l'*Eclair* (nos du 30 août et du 6 novembre 1906) les articles sur Jacques II et la Maçonnerie dûs à la plume autorisée de M. Jacques Rocafort,

(1) No 7398, Catalogue du Musée de Cluny.

Un jardinier de la Schola aurait, paraît-il, en béchant les plates-bandes du jardin mis à découvert des ossements humains à demi consumés, et, sans autre forme de procès, les aurait jetés à la boîte aux ordures. Si tel a été le sort réservé aux cendres du roi d'Angleterre, il ne resterait plus qu'à s'écrier avec Hamlet : Alas. poor Yorick !

glaises était alors Mgr Rogerson. Cette personne songea à lui faire hommage de la relique jacobite. Un article du *Times* du 7 mars 1883 intitulé : A relic of James II, signale ce détail et en confirme l'authenticité. Avant de mourir Mgr Rogerson légua le coffret à une honorable dame anglaise de sa connaissance, aujourd'hui pensionnaire au couvent du Saint-Cœur de Marie à Vendôme. Ecoutez Miss Norman nous dire elle-même les destinées de la précieuse boîte : « M. Rogerson gardait toujours la boîte sur son bureau. J'avais reçu celle-ci de lui-même ; mais comme je ne suis plus jeune, je tenais à ce que la boîte restât entre les mains de personnes capables de l'apprécier et de ne pas la regarder comme une boîte à gants ordinaire. C'est pourquoi je la donnai au R. P. Mathew Kelly de la Congrégation des Passionistes, à Broadway (Worcester), etc. » A son tour le P. Kelly s'en dessaisit au profit de sir George Mackey, frère de l'illustre Bénédictin, chez qui elle se trouve maintenant, à Birmingham. C'est un coffret de chêne foncé, en parfait état de conservation, mesurant 10 1/2 × 3 1/4 × 1/4.

Ainsi, à notre époque positive et chez les enfants même de l'impassible Albion, la petite fleur du souvenir, la fidélité aux nobles causes demeure encore vivace. Les personnes que les circonstances amèneraient à Saint-Germain-en-Laye, aux environs du Jour des Morts, pourront, si le cœur leur en dit, constater le fait *de visu*. En entrant à l'église paroissiale, elles apercevront sur le mausolée de Jacques II [1], à côté de couronnes de fleurs artificielles épinglées de cartes de visite une gerbe de fleurs fraichement coupées. Des mains anglaises, de pieuses mains anonymes ne manquent jamais, dit-on, de les y déposer chaque année.

Les Saint-Germinois n'ont pas oublié non plus les excentricités de certain vieux Jacobite retiré dans leur ville. Tous les jours, quelles que fussent les intempéries de la saison, on le voyait se promener sur la place du château. Arrivé en face de l'église où reposent les restes de Jacques, il tombait à genonx sur la chaussée ; et on l'entendait adresser des invocations passionnées « à son roi, à son maître bien aimé, au martyr de la légitimité... »

Dès le lendemain de la mort du roi d'Angleterre, de pareils sentiments s'étaient manifestés spontanément.

« La voix publique, écrit le P. Bretonneau, a déjà canonisé le roi, et l'on a partout une si haute idée de sa sainteté que bien des personnes demandent avec empressement quelque chose qui lui ait servi pour le garder comme une précieuse relique. »

Les dames de la Visitation de Chaillot, confidentes de la reine Marie de Modène et témoins de la piété de son époux, se distinguent par leur enthousiasme. Elles publient une vie abrégée de Jacques II, une Lettre Circulaire sur les circonstances de sa mort.qui sont autant de panégyriques du défunt. « Devant le décès de ce grand prince, des personnes de mérite ont prédit que son sépulchre serait glorieux et qu'on le regarderoit comme un saint. Nous voyons ces prédictions déjà accomplies par la vénération des peuples de Paris et même des provinces les plus éloignées... On le regarde comme un confesseur qui a rempli parfaitement la qualité de Défenseur de la foy, autrefois

---

(1) Ce mausolée érigé en 1827 n'abrite qu'une portion des entrailles de Jacques II, découvertes en 1824 au moment des travaux de réfection de l'ancienne église. Après l'autopsie, on avait partagé les poumons et les entrailles du roi entre le Collège anglais de St-Omer et l'Eglise paroissiale de Saint-Germain. Le cœur avait été déposé à Chaillot ; le cerveau à la chapelle des Ecossais (aujourd'hui rue du Cardinal Lemoine, n° 60). D'anciens usages consacraient le partage des restes mortels des souverains ou des personnages illustres qu'on laissait en legs à des églises ou à des établissements pieux en témoignage de l'affection ou des bienfaits du défunt autant que pour « multiplier sa mémoire. » V. Jacques Stuart II à Saint-Germain. Dulon, S. G. en L. 1897.

accordée au roi d'Angleterre par le Saint Siège (1).

« L'opinion qu'on avait de la sainteté de ce prince, écrit de son côté le Prieur curé de Saint-Germain à Mgr l'Archevêque de Vienne en Dauphiné, estoit si grande que chacun s'empressoit à l'ouverture de son corps d'avoir des linges pour les tremper dans son sang. Les gardes détachaient leurs cravates et leurs mouchoirs pour en faire ce pieux usage et les garder ensuite comme une précieuse relique. »

Le 18 septembre 1702, Mme de Maintenon se faisait auprès de Mme du Péron l'écho de la vénération générale : « Je n'ai pu avoir encore des reliques du roi d'Angleterre ; la reine était dans son lit, hors d'état de les aller chercher. Quand on ouvrit le corps de ce saint roi, les gardes trempoient leurs mouchoirs dans son sang et faisoient toucher leurs chapelets à son corps. M. Dodart en a pris quelque chose. J'admire la conduite de Dieu : il a permis que ce prince ait été mesprisé pendant sa vie pour lui faire sentir l'humiliation et il le glorifie quand il ne peut plus en abuser ». Mais, de toutes les lettres écrites à ce sujet, la plus touchante parceque la plus humaine dans sa sincérité presque naïve, nous est donnée par la veuve de Jacques, l'infortunée Marie d'Este. Elle s'adresse à Mme de Maintenon : « Je vous envoie une vieille bourse qu'il avait dans sa poche quand il est tombé malade, un livre qui estoit son favori et dont il se servait tous les jours, un chapelet, du linge teint de son sang et de ses cheveux ; il y en a peu, mais je n'en ai pas davantage moi-même, car je ne pensois pas à cela pendant sa maladie, et quand je revins de Chaillot à St-Germain tout le monde s'était emparé de cela, et ils ont bien de la peine à s'en défaire, car on n'appelle partout ce qui lui appartenoit que des reliques. » (1)

Bourdaloue prêchant devant S. M. les fêtes de la Toussaint et de Noël a fait entrer dans le premier sermon un petit éloge du feu roy d'Angleterre, par rapport au bonheur des saints *dont on peut croire qu'il est participant* » ; et ce peu de mots vaut une oraison funèbre (2).

Le pape Clément VI a vanté en plein Consistoire « le mépris héroïque que le roy d'Angleterre a marqué pour les grandeurs de la terre : le sacrifice de sa patrie, de ses richesses, de ses couronnes, de sa vie même qu'il fit à la Religion ».

Qu'y avait-il donc de fondé dans les sarcasmes répandus à son sujet par les *libertins* ? La « voix du peuple » se trompait-elle une fois de plus en glorifiant le champion vaincu de la cause catholique ?

Il semble qu'avant d'aborder les récits des *miracles* dont notre salle de Concert a été le théâtre, il y ait lieu de mettre sous les yeux du lecteur les pièces du procès. On voudra prendre sur le vif les opinions de quelques-uns des contemporains. Pour les uns, l'exilé de Saint-Germain est parvenu au plus haut degré de développement moral qu'il soit donné à l'homme d'atteindre ; son front s'auréole de la lumière des saints. Les autres s'emploient de leur mieux à couvrir Jacques de ridicule. On raille son bégaiement, sa difficulté à s'exprimer en français et par dessus tout sa bigoterie puérile.

« Sans le papisme, avouait Burnet, Jacques aurait été sinon un grand prince, du moins un bon prince ». Mme de Cormuel était venue à Saint-Germain pour voir Jacques II. Quelque temps après, on lui apprit toutes les peines que se donnait Louis XIV pour le remettre sur le trône ; secouant alors la tête : « J'ai vu ce prince, dit-elle ; notre roi aura beau faire, il n'en

(1) A. N. K. 1303 n° 26. V. la correspondance de la reine Marie d'Este avec la Mère Priolo.

(1) Lettres historiques et édifiantes aux Dames de Saint-Louis par Mme de Maintenon, t. III et IV (n° 206 du 11 octobre 1701).

(2) A. N. Papiers de Chaillot, K. 1303 n° 26.

fera jamais que de la sauce au pauvre homme (1). »

L'archevêque de Reims, Le Tellier, frère de Louvois, dit tout haut au château de Saint-Germain, dans l'antichambre de Jacques : « Voilà un bon homme qui a quitté trois royaumes pour une messe. » Mme de La Fayette, après avoir raconté que l'archevêque prononça ces mots, en voyant le roi Jacques revenir de la messe, ajoutait : Belle réflexion dans la bouche d'un prélat !

Un rimeur faisant allusion au séjour de Jacques II à Saint-Germain, composait ce quatrain :

C'est ici que Jacques second
Sans ministre et sans maîtresse,
Le matin allait à la messe
Et le soir allait au sermon.

Tout le monde a lu les vers attribués à Fontenelle :

Quand je veux rimer à Guillaume
Je trouve aisément un royaume
Qu'il a su mettre sous ses lois ;
Mais quand je veux rimer à Jacques,
J'ai beau rêver, mordre mes doigts,
Je trouve qu'il a fait ses pâques.

Du vivant du roi, la satire, la chanson, la caricature (2) ne l'avaient guère épargné. Elles n'épargnèrent pas même la vertueuse Marie d'Este dont Louis XIV disait : « Voilà comme il faut que soit une reine et de corps et d'esprit, tenant sa cour avec dignité. » Bien que la tristesse et la dévotion dominâssent à la cour de St-Germain, toute composée de réfugiés qui pleuraient leur fortune et leur patrie, les libellistes n'en eurent pas moins l'audace d'en faire le théâtre d'aventures scandaleuses dont le récit parut en France sous le titre : *De la Cour de Saint-Germain ou les Intrigues galantes du roi et de la réine d'Angleterre depuis leur séjour en France*, Saint-Germain (Hollande) 1695

Après la mort du roi, ses ennemis ne désarmèrent pas. Un protestant réfugié en Hollande aiguisait une épigramme en forme d'épitaphe latine :

Si non ambitiosus fœlix
Si non avitæ religionis desertor felicissimus
Si non Loyolitorum pessima consilia secutus ter [beatus !
Inde apud Gallos exul.
Corpus habent monachi.
Cor apud monachas
Depositnm.
Uni anima nescio. (1)

Heureux s'il eût vécu sans ambition — trop heureux s'il eût suivi la religion de ses pères — trois fois heureux s'il eût évité tout commerce avec Loyola. — Il y gagna l'exil en France — Son corps alla chez les moines — Son cœur chez les nonnes — où alla son âme, je ne sais...

Plus tard Voltaire brochant sur le tout apportait à son tour sa pierre à l'édifice : « Jacques ne voyait guère que des jésuites. Il alla descendre chez eux à Paris, dans la rue Saint-Antoine. Il leur dit qu'il était Jésuite lui-même ; et ce qui est le plus singulier, c'est que la chose était vraie. Il s'était fait associer à cet ordre avec de certaines cérémonies par quatre Jésuites anglais, étant encore duc d'York. . »

Mais que valaient ces brocarts en regard du rayonnement de bonté qui émanait du roi détrôné ? Si quelque chose eut été capable de vaincre sa patience, écrit un de ses biographes, c'eût été la vue de ce que souffraient ses sujets. Il était touché des malheurs non seulement de la nation en général, mais encore de chaque particulier, il donnait tout ce qu'il possédait pour soulager les besoins de ceux qui l'avaient suivi... De peur qu'une distribution partiale et mal combinée ne fût cause que les plus malheureux ou ceux qui le méritaient le plus ne reçûssent rien,

(1) Mémoires de Madame (Elisabeth-Charlotte, duchesse d'Orléans) Paris, 1823, p. 294.

(2) Les ennemis du roi soutenaient que le prince de Galles était un enfant supposé. On a urait introduit dans le lit de la reine au moyen d'une bassinoire. Il était, dit-on, le fils d'un meunier. On voit figurer la bassinoire dans bon nombre de caricatures. Dans une de celles-ci intitulée : *Une famille catholique*, on aperçoit la reine Marie de Modène assise près d'un berceau, auprès d'elle un jésuite qui parait avoir des façons assez familiéres ; l'enfant dans le berceau tient un petit moulin, qui indique la condition de ses vrais parents (Catal. de la Bibliothèque de M. Leber, t. IV, 18 2).

(1) A. N. K. 1717, n° 26.

il prit la peine d'être lui-même son aumônier ».

Mais aussi comme ses fidèles le payaient de retour ! Une compagnie écossaise avait été formée au service de la France. Il faut lire le tableau émouvant que nous a laissé Darlymple de la revue passée à Saint-Germain par le roi. Jacques s'attendrissant au spectacle de ces pauvres gentilshommes devenus simples soldats par fidélité à sa cause, ceux-ci tombant à genoux. puis se relevant tous à la fois pour lui faire le salut militaire !..... « Ils manquaient souvent des choses les plus nécessaires à la vie ; cependant on ne les entendit jamais se plaindre, si ce n'est des souffrances de celui qu'ils regardaient comme leur souverain. » Jacques. dit Châteaubriant, passa le reste de son exil à écrire les mémoires de sa vie ; la piété lui tenait lieu de puissance ; retiré dans sa conscience, empire dont il ne pouvait être chassé, ses souvenirs le faisaient vivre dans le passé, sa religion dans l'avenir. Il avait écrit de sa propre main cette courte prière : « Je vous remercie, ô mon Dieu, de m'avoir ôté trois royaumes, si c'était pour me rendre meilleur. »

Le P. Anselme nous montre le roi d'Angleterre recevant dans un esprit de charité et d'humilité tout ensemble ce que Louis XIV faisait pour lui par amitié. « Il a porté sa reconnaissance à si haut point qu'il se faisait honneur de se nommer *son aumônier*, c'était son terme (1) ».

Humilité d'autant plus méritoire que Jacques gardait la conscience de sa dignité. Malgré son abnégation, il demeurait irréductible sur la question de légitimité. A lui mieux qu'à tout autre roi d'Angleterre eût convenu la fière devise : Dieu et mon droit. Souverain anglais avant tout, il refusa de monter sur le trône de Pologne que son hôte royal se chargeait de lui faire obtenir. A l'époque du traité de Ryswick, Louis XIV qui allait être forcé de reconnaître Guillaume pour roi d'Angleterre proposa à Guillaume de reconnaître à son tour le jeune fils de Jacques pour héritier de lui Guillaume. Le prince d'Orange qui n'avait pas d'enfants y consentait ; Jacques s'y refusa : « Je me résigne à l'usurpation du Prince d'Orange, dit-il, mais mon fils ne peut tenir la couronne que de moi ; l'usurpation ne saurait lui donner un titre légitime ».

« Il y a dans tout cela, ajoute l'auteur des *Quatre Stuart*, de la grandeur et une sorte de politique négative magnanime. Jacques détrôné et n'étant plus qu'un simple chrétien cessait d'être un homme vulgaire. N'être frappé que des dévotions de ce prince avec les Jésuites, c'est prendre la moquerie pour l'histoire. »

(*A suivre*).

(1) Oraison funèbre de Jacques II. Paris, chez Josse, rue Saint-Jacques à la Couronne d'Épines, 4° 1702.

ECHOS

Comment s'écrit l'histoire.

« Il n'existe qu'une Blanche Selva ». Même en province, le fait est avéré. Comment à cette occasion le grand quotidien de X... (abstenons-nous pour l'instant de lui faire une réclame), doté du « fil spécial. » et de tous les organes nécessaires à qui veut « tout dire et tout savoir» fut induit à servir un coq-à-l'âne monumental à ses lecteurs, voilà ce qui vaut la peine d'être raconté.

Pour la cuisine du journal, on opère là comme ailleurs, par découpures et recollages. Or, à la date du 23 Janvier, les confrères parisiens annonçaient : « A *l'Ecole Supérieure* de la Rue Saint-Jacques, B. Selva, entourée de ses amis, de ses élèves, de ses admirateurs, a célébré hier le 10e anniversaire de sa carrière musicale: magnifique évocation de l'œuvre de Schumann, etc.... »

Et quelques jours plus tard : « *A l'Ecole des Hautes Etudes* un public fashionable s'écrasait pour entendre la conférence à la mode. Selva exposa magistralement sa théorie de la libre pensée religieuse. Les gants craquaient sous

les applaudissements. Puisse l'écho en revenir à Rome et le Pape en tirer profit pour mettre enfin le catholicisme dans la voie de l'Intelligence et du Progrès! etc... »

Par malheur, notre journaliste ignorait *El Santo*, M. Fogazzaro et son Eglise! Le voilà donc amalgamant ses deux échos, assaisonnant le tout de saillies à l'adresse de la Schola, « Ecole où l'on cultive les doubles croches, où fleurit le contre-point, mais dont les maitres possèdent aussi des lumières spéciales sur des sujets variés : morale, politique, philologie, journalisme, théologie, etc... témoin cette surprenante demoiselle Selva, pianiste à ses heures, qui, suivant un de nos confrères, tiendrait sa place dans un concile œcuménique, etc... » (Il y en a 30 lignes comme cela!)

Un singe prit naguère le Pirée pour un homme. Il appartenait au siècle de la « Critique » de prendre l'*agrach* pour un dialecte de l'Amérique du Nord et B. Selva pour le Giovanni Selva de M. le Sénateur Fogazzaro.

Oh! l'inextricable imbroglio pour les musicographes de l'avenir!

*
* *

Adieu trompettes!

Les sonneries militaires ont vécu. Ainsi en a décidé un ukase ministériel. Pour quel motif? C'est, répond un des nos Honorables, que « ces fanfares guerrières énervent les « jeunes hommes ». Dis-nous, ô grave Législateur, par quel moyen raffiné on arrachera les jeunes hommes » aux douceurs du sommeil sans offenser leurs nerfs dans la Salente que tu nous prépares. Le choix d'un réveille-matin s'impose. Ne parlons pas des cloches (désaffectées), qui évoquent des âges de ténèbres et de servitude. Mais ne pourrait-on pas demander à la musique moderne de faciliter le devoir militaire? Par exemple craindrait-on d'énerver les marsouins et les coloniaux en leur réservant « *Pagodes* » de M. Debussy, tandis que « *Oiseaux tristes* » de M. Ravel seraient consacrés à adoucir les corvées du peloton de punition? Ne siérait-il pas mieux encore à une armée démocratique d'utiliser le Répertoire populaire des « Concerts »? On créerait par régiment un corps de chanteuses légères. Au Réveil, ces dames seraient chargées de susurrer avec tous les ménagements désirables : *Viens Poupoule*. Pour les prises d'armes, les refrains de *Montehus à Biribi* seraient tout indiqués, et l'extinction des feux s'accomplirait aux sons de la célèbre valse : *Lorsque tout est ffini*...!

Conseils aux Jeunes Artistes

Il y a des moments où la vie d'un art se manifeste par ses modifications et par son refus de se plier aux anciennes restrictions. Il en va de même pour la vie de l'insecte. La condition de l'art et de l'insecte offre un vif intérêt à ces périodes où par leur développement naturel et leur force constitutionnelle, ces changements sont près de se réaliser. Mais elle serait malheureuse et sotte la chenille qui, au lieu de se contenter de sa vie de chenille et de se nourrir de son alimentation de chenille, s'efforcerait sans cesse de se changer en chrysalide : elle serait malheureuse la chrysalide qui, toujours éveillée dans la nuit, roulerait sans trève dans son cocon et ferait d'incessants efforts pour se changer prématurément en papillon. De même, il sera malheureux l'art qui, au lieu de se soutenir de l'alimentation et de se contenter des habitudes qui ont suffi à soutenir et à diriger d'autres arts avant lui, luttera et s'insurgera contre les limitations naturelles de son existence, et s'efforcera de devenir autre chose que ce qu'il est...

RUSKIN.

La Tribune. — Sommaire du N° de Février : L'esthétique musicale dans le chant liturgique, A. Gastoué — Notre enquête, La Rédaction — Vieilles chansons françaises du XIIIe siècle, P. Aubry — A propos des « paraxytons », L. Guittard — Comment le XVIe siècle faisait des arrangements pour luth, Un Bibliophile — Notre répertoire : *Sanctus* et *Agnus* de Carême. Mgr Foucault — « Etude de chant grégorien » de A. Lhommeau — Notes bibliographiques, A. Gastoué.

Paris. — Imp. PELLUARD, rue Saint Jacques 212.

EXÉCUTION INTÉGRALE

DE LA

GRAND'MESSE en SI Mineur

de J.-S. BACH

(*en 2 parties*)

Les Vendredis 15

et 22 Mars 1907

à 9 heures du soir

MERCREDI - SAINT, 27 MARS 1907

à 9 heures du soir

DEUXIÈME AUDITION (fragmentaire)

DE LA

GRAND'MESSE en SI mineur

(KYRIE — CREDO — SANCTUS)

Voir les Programmes

pages 8 et 9

La Messe en *Si mineur*

Le 27 juillet 1733, Bach remettait au Prince-Electeur Frédéric-Auguste, le *Kyrie* et le *Gloria* de sa Messe. Dans la dédicace adressée au Prince il sollicitait le titre de compositeur de la Cour.

Bach était Cantor de la Thomasschule à Leipzig, depuis 1722. Pour permettre à ses fils de suivre les cours de l'Université, il avait quitté Kothen, où cependant il avait affaire à un prince « bienfaisant, qui aimait et connaissait la musique ». Bach n'avait pas trouvé à Leipzig les avantages qu'il escomptait. Bien que son traitement fût assez élevé, la direction de l'école ne lui avait apporté que soucis et ennuis, et malgré son titre de Cantor, le public ne l'avait pas entouré de la considération à laquelle il avait droit.

Les autres morceaux furent écrits dans la suite au fur et à mesure. Spitta donne 1738 comme date extrême de la composition des autres parties de la messe. Le *Sanctus* était dédié au comte Sporck, homme de culture élevée et protecteur des arts.

La Messe en *Si min.* ne fut pas jouée intégralement du vivant de Bach. Une audition complète n'était pas possible à cause de la longueur de l'œuvre, hors de proportion avec les exigences de la liturgie catholique. Des fragments en furent certainement exécutés aux églises Thomas et Nicolas à Leipzig. Le *Kyrie* était chanté le premier dimanche de l'Avent, le *Gloria* à l'occasion de la fête de Noël, le *Sanctus* aux grandes fêtes de Noël, de Pâques et de la Pentecôte, le *Credo* pour la fête de la Trinité, l'*Hosanna*, le *Benedictus*, l'*Agnus Dei* et le *Dona*, à la Communion des grandes fêtes.

La Messe en *Si min.* présente une remarquable unité de composition, unité qui

reflète l'intensité du sentiment religieux de l'auteur. Lorsque Bach la composa, son génie et sa personnalité étaient dans leur plein épanouissement. Beaucoup de ses plus nobles œuvres étaient écrites ; sa pensée artistique était mûrie par l'expérience et aussi par les épreuves de la vie. Bien que respecté, il a dû subir les attaques envieuses de quelques adversaires. Lassée, sa pensée veut échapper au présent. Bach la reporte en Dieu où il puisera de nouvelles et saines énergies. Quel plus beau cadre que la Messe pouvait s'offrir à l'esprit créateur du musicien? Pour le croyant, la Messe n'est-elle pas le symbole simple et vivant de sa croyance? N'est-elle pas l'auguste sacrifice chaque jour renouvelé de Celui qui s'immola volontairement pour le salut de tous? Bach dans un moment de recueillement et de retour plus pénétrant en lui-même, dira dans sa messe ce qu'il n'avait peut-être jamais exprimé auparavant: des besoins et des aspirations plus métaphysiques. Il donnera naissance à cet admirable chef-d'œuvre, unique dans l'histoire de la musique et dans l'œuvre de Bach elle-même.

Il y a en effet dans la Messe de Bach autre chose qu'une belle architecture sonore. Il y a plus qu'un exercice de virtuosité dans cette œuvre où le maître distribue aux voix et aux instruments ses munificences contrapontiques, ses plus riches combinaisons thématiques et ses harmonies les plus hardies. On a peut-être trop voulu y voir un sens objectif d'où le sentiment purement humain serait atténué au profit d'une idéologie abstraite et vague.

Et cependant, ce qui frappe lorsqu'on essaie de pénétrer l'essence intime de la Messe en *Si min.*, c'est l'intensité de vie émotionnelle qui l'anime, sa noble sincérité et sa profondeur. Dans cette œuvre, l'expression lyrique confine très souvent au drame. Par elle-même, la messe n'est-elle pas en effet un drame, ou, tout au moins, une occasion d'accroissement et d'exaltation du sentiment religieux? — La messe est aussi la commémoration des souffrances et de la mort du Christ. Elle renouvelle son sacrifice, et rappelle la reconnaissance que doit inspirer ce dévouement. Le chrétien souffrira les angoisses du Christ, se réjouira de son triomphe et envisagera comme terme de toute existence l'Eternité, où se trouve le salut et la vie véritable. Il y a là de véritables éléments de *lyrisme*, même de *drame*, si l'on veut entendre par drame non pas nécessairement une action extérieure mais une exaltation intérieure de l'être sentant.

Ces éléments de drame, Bach les a mis en relief, ce que n'avaient pas fait les maîtres du XVIe siècle. Il a dramatisé la messe. Il y était amené, d'une part, par le caractère de la messe elle-même, d'autre part, par l'influence des compositions dramatiques de cette époque sur les diverses manifestations de l'art musical. Au XVIIe siècle en effet, Lully détrone Dumont en introduisant à la chapelle royale l'usage de la musique de théâtre. C'est en s'inspirant de la nouvelle forme que Lalande conserve la faveur de Louis XIV. — En Allemagne, Heinrich Schütz revenant d'Italie, où il avait connu les maîtres du drame, applique leurs principes d'expression dramatique à ses œuvres religieuses. Les princes ne donnent leur faveur qu'aux Italiens qui partout introduisent l'opéra. A Hambourg, un théâtre allemand s'est fondé. La Cantate religieuse, les Passions elles-mêmes se laissent pénétrer par ces tendances. Cette transformation fut l'objet de vives résistances ; elle s'imposa cependant, si bien que dans le premier quart du XVIIIe siècle, la réforme est définitivement réalisée.

Les préoccupations dramatiques ne se rencontrent guère dans les messes du XVIe siècle. Les maîtres de cette époque considéraient la messe comme une participation collective où s'abolissaient toutes différences individuelles. Leurs œuvres,

types de belle architecture calme et harmonieuse, reflètent ce besoin d'impersonnalité dans la prière. Ils éliminent volontiers ce qui pourrait trop rappeler l'émotion humaine, ils la négligent et ils ne mettent dans leurs œuvres qu'une sérénité exempte de doute.

Bach, au contraire, a voulu traduire les diverses émotions suscitées dans l'âme chrétienne par les épisodes saillants de la messe. C'est pourquoi il subdivise les cinq morceaux traditionnels de la messe, *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus* en un nombre plus considérable de parties, chœurs, airs, duos. Le *Kyrie* comprend trois parties, le *Gloria* huit, le *Credo* huit, le *Sanctus* trois et l'*Agnus* deux.

Les thèmes ont une signification plus vivante : tels de ses thèmes sont pathétiques ou héroïques. L'orchestre lui-même obéit au même besoin expressif.

Plus que dans n'importe quelle autre de ses œuvres cependant, Bach s'est rapproché dans sa messe des maîtres du XVIe siècle. Comme eux, il écrit à plus de quatre voix. L'écriture à cinq voix prédomine ; le *Sanctus* est à six voix, l'*Hosanna* à huit voix. De même les préoccupations symboliques sont fréquentes, lorsqu'il veut renforcer l'expression d'un sentiment ou du mot capital d'un texte. Comme eux il emprunte des *Cantus firmus* au texte grégorien ; tels ceux du *Credo* et du *Confiteor*. Les arabesques des morceaux de jubilation rappellent les vocalises grégoriennes des *Alleluias*. L'écriture vocale est également plus recherchée, plus riche en artifices et en combinaisons que dans ses œuvres antérieures. Ainsi, Bach ne craint pas, au milieu de sa carrière, de se reporter en arrière et de faire appel à la tradition des maîtres anciens, non pour les copier servilement, mais pour s'inspirer librement de leur pensée. Une œuvre immortelle devait jaillir de cet heureux contact avec le passé.

C'est dans le même esprit qu'il reprend certains passages de compositions antérieures. Ces emprunts sont faits avec un rare discernement. Certes, la Messe se distingue des Cantates et des Passions par l'absence de récitatifs et de chorals, éléments trop extérieurs qui auraient nui au caractère gravement recueilli de la messe. Des emprunts étaient cependant possibles lorsque l'analogie des sentiments s'y prêtait. Le *Gratias agimus* est emprunté au premier chœur de la Cantate *Wir danken dir*, le *Qui tollis* à la Cantate *Schauet doch und sehet*, le *Crucifixus* à la Cantate *Kleinen, Weinen, Sorgen*, le *Patrem omnipotentem* à la Cantate *Ich Glaube an einen allmachtigen vater*. L'air de l'*Agnus* a quelque parenté avec l'air de l'*Oratorio de l'Ascension*, mais constitue, à lui seul, un morceau vraiment nouveau.

Dans une Messe, le rôle principal incombait nécessairement aux chœurs, chargés d'exprimer le sentiment collectif des fidèles. Sur les vingt-quatre morceaux de la Messe, il n'y a pas moins de quinze chœurs. La musique de chaque chœur est admirablement appropriée à l'esprit du texte. Un thème synthétisant le caractère du morceau dont il est l'âme et auquel il communique sa vie spéciale, s'expose aux différentes voix en forme fuguée et se développe. Parfois les thèmes se serrent, se suivent de plus près sans pouvoir s'atteindre, donnant à la musique un sens plus pathétique, symbolisant les aspirations constantes de l'homme vers un idéal insaisissable et toujours plus éloigné.

Les chœurs peuvent se répartir en cinq catégories : chœurs de *supplication* et d'*intercession*, chœurs de *commisération*, chœurs d'*affirmation* de la foi, chœurs de *jubilation* et chœurs d'*action de grâces*.

Les chœurs de supplication, d'appel à la pitié divine sont représentés par les 2 *Kyrie* et le *Qui tollis*. Les 2 Kyrie, dans leur angoisse tragique, expriment la misère morale du pécheur, son besoin de soutien dans la vie. Ces deux chœurs sont étroitement apparentés par une certaine affinité mélodique, la chute de la seconde adoucie (*Do dièse*) sur la sensible du ton (*La dièse*). (*Sol* et *Mi dièse* dans le deuxième

Kyrie), chute qui donne une expression si désespérée à ces admirables thèmes. Plus tard, Beethoven fera une belle application de ce procédé dans la sonate dite « Clair de Lune » et dans l'immortel *Andante* de la Sonate op. 106.

Le *Qui tollis peccata mundi* est très émouvant avec la descente de sa phrase que suit une remontée subite, comme si un élan de confiance avait ranimé l'âme déprimée du chrétien. La molle fluidité des flûtes atténue cette douleur, tandis que dans le grave les violons et les altos continuent leur plainte.

L'*Incarnatus est* se rapporte au mystère de l'Incarnation. Le Thème descendant obéit à des raisons d'ordre symbolique; de même, le dessin hésitant de violons qui, vers la fin, acquiert plus de réalité lorsque les basses de l'orchestre s'en emparent.

Le *Crucifixus*, chœur de commisération pour les souffrances du Christ, est l'une des plus belles pages de l'œuvre. Au dessus d'implacables notes de basse, un lambeau de phrase, perdu, égaré, circule douloureusement parmi les voix, portant dans l'âme cette tristesse morne qui, d'après l'Ecriture, s'était répandue sur la nature à la mort du Christ. On croit assister à une animation fantastique des choses; on croit entendre les plaintes du vent et les gémissements entrecoupés du soir, tandis que la croix dresse ses lugubres bras sur le Golgotha. Puis, c'est la descente au tombeau, et les voix descendent lentement et s'arrêtent interdites au bord du sépulcre.

Dans le *Credo*, le *Patrem Omnipotentem*, le *Confiteor*, s'affirme la foi du chrétien. Le caractère dogmatique du texte, ses affirmations catégoriques exigeaient l'emploi d'éléments grégoriens, du moins dans les chœurs où le *je* est exprimé. Le *Credo* est bâti sur le chant entonné par l'officiant. Les lourdes pulsations des violoncelles et contrebasses scandent cette affirmation par leur rythme incessant. Le thème exposé par les 5 voix est ensuite repris par les violons. Il se serre de plus en plus, ses mailles se font plus étroites, et le chœur se termine sur une cadence rappelant celles des polyphonistes du XVIe siècle. — Le chœur suivant, *Patrem omnipotentem*, participe du précédent par la persistance de l'affirmation, et se rapproche des chœurs de célébration par la joyeuse fierté du thème et l'intervention des trompettes.

Le *Confiteor* où l'influence palestrinienne est très manifeste, présente une architecture spéciale, motivée par le sens des paroles. Dans la première partie, un thème est affecté à « *Confiteor unum baptisma* », un autre à « *in remissionem peccatorum* », Ces deux thèmes se combinent, se développent concurremment jusqu'au moment où les basses entonnent le *Cantus firmus*. Les contraltos s'en emparent presque immédiatement pendant que les autres voix rappellent les deux motifs du début. La deuxième partie du chœur est un *Adagio* dont l'étrange modulation ne donne aucune fixité à la tonalité et laisse planer un doute sur l'attente de la résurrection. Ces doutes se dissipent avec la joyeuse et claire tonalité de *Ré majeur*, saluée par les fanfares retentissantes des trompettes et l'orchestre tout entier. Le chœur s'achève sur des thèmes de jubilation dont l'un se retrouve dans le chœur final de l'*Actus tragicus*.

Les chœurs de *célébration* sont les plus nombreux. Il n'y en a pas moins de 5 : *Gloria*, *Cum sancto spiritu*, *Et resurrexit*, *Sanctus*, *Hosanna*. Fait digne de remarque, ils présentent une construction analogue, à cause de l'idée semblable à exprimer. Tous, en effet, débutent par une sorte de prélude plus ou moins développé auquel prend part la totalité des voix. La fugue interviendra plus tard seulement, apportant à chaque chœur son caractère spécial, Les thèmes eux-mêmes ont une parenté mélodique assez accentuée. Mû par un besoin de vérité expressive, Bach emploie des formes musicales déterminées et sensiblement les mêmes lorsqu'il veut rendre des sentiments identiques.

Le *Gloria*, hymne à la gloire et à la toute puissance divine, débute sur un fier

appel des trompettes soutenues par l'orchestre. Les voix et les instruments dialoguent au milieu d'une polyphonie étoffée et se renvoient le thème d'enthousiasme des trompettes. Sur les paroles « *Et in terra pax*, les voix se recueillent et esquissent une phrase que l'orchestre répète. Le motif se précise, se complète, repris successivement en fugue par les divers groupes du chœur. C'est l'hymne de paix universelle s'élevant de terre vers le Maître souverain. Les trompettes interviennent finalement et confirment par leurs appels stridents cet appel de gloire.

Dans la première partie du *Cum Sancto spiritu*, les voix soutiennent de larges accords sur lesquels l'orchestre dessine une trame musicale très ornementée. Les ténors exposent un thème jubilatoire, repris par les autres voix. Les longs accords du début réapparaissent et le chœur se termine au milieu de l'allégresse des trompettes.

Le *Et resurrexit* renferme des passages symboliques. La formule mélodique ascendante du début qui sera l'âme de ce chœur, semble représenter la Résurrection, ainsi que le triolet qui la suit. Les préoccupations du même genre reparaissent sur le *ascendit* et le *sedet* syncopé. Les basses chantent seules une phrase issue du dessin initial sur les mots « *et iterum venturus est* ». Puis toutes les voix du chœur reprennent le thème du commencement sur le texte « *Cujus regni non erit finis.* »

Avec l'*Hosanna*, le *Sanctus* est un des plus magnifiques chœurs de Bach. Ces deux chœurs dont la destination expressive est la même, personnifient l'hymne de célébration par excellence. C'est le tribut d'hommages rendu solennellement par l'homme au Souverain créateur de toutes choses. La variété des éléments mélodiques et rythmiques donne au *Sanctus* une ampleur et une richesse étonnantes. Les guirlandes jubilatoires du début forment contraste avec le thème des basses, solennel et rythmé. Comme dans chaque chœur de célébration, cet admirable préambule est suivi d'une fugue sur un thème de nature symbolique autour duquel s'enroulent les festons mélodiques des voix et des instruments.

L'*Hosanna* à 8 voix prélude par un appel de toutes les voix, suivi d'un thème de cloches diversement répété à l'orchestre. Les deux chœurs s'unissent, se séparent de nouveau, et chacun d'eux expose en fugue un thème de célébration, coupé par le deuxième chœur reprenant l'appel du début. Les dessins s'appellent, se croisent, s'exaltent mutuellement, décuplent leur force d'expansion grâce à une polyphonie magnifique où les voix et les instruments rivalisent d'entrain et d'enthousiasme. Le chœur se termine par une admirable péroraison de l'orchestre.

Les chœurs d'*actions de grâce* sont empreints d'une onction et d'une majestueuse gravité. S'inspirant du caractère recueilli des deux textes, *Gratias agimus* et *Dona nobis pacem*, Bach leur a confié la même musique.

Il y a dans la Messe en *Si mineur*, 6 airs en 3 duos. Les airs et les duos devaient nécessairement occuper une place moindre que les chœurs. Destinés à exprimer des sentiments plus intimes, moins dramatiques, ils étaient des points de repos, nécessaires après le réalisme pathétique des ensembles choraux. Ils amènent une détente, une effusion d'émotions plus calmes.

Bach traite les voix comme de simples instruments concertants. Il ne faut donc pas chercher ici d' « air à retenir », ou autre chose semblable. Ceci n'est pas conforme à l'esthétique du grand Bach pour qui chaque instrument et chaque voix avait sa personnalité distincte dans la trame polyphonique. Les airs et duos présentent une remarquable similitude de construction musicale. Un thème s'expose en ritournelle. Ce thème contient des éléments assez différents les uns des autres pour permettre une variété plus grande dans les développements ultérieurs. Le thème se scindera en ses éléments premiers et

se développera selon sa nature propre et conformément au sens du texte.

Les airs et duos peuvent se grouper en trois catégories : airs d'*intercession*, airs de *célébration*, airs *relatifs aux Mystères*.

Les airs ou duos d'intercession sont le *Christe eleison*, le *Qui sedes ad dexteram Patris* (Gloria), le *Benedictus* (Sanctus) et l'*Agnus Dei*.

Le *Christe eleison*, duo pour 2 sopranos nous repose des affres du Kyrie. Avec les molles et placides arabesques des violons, le calme renait et devient une prière adressée au Christ. — Le *Qui sedes* dont la désolation est soulignée par le hautbois, obéit à la même intention. A remarquer un dessin descendant de seconde mineure, un des éléments essentiels du premier *Kyrie* et qui plus tard symbolisera la souffrance dans l'admirable air de l'*Agnus*. – Le *Benedictus* est également un air d'intercession. —

L'*Agnus Dei* est le plus expressif de ces airs. Son chromatisme douloureux qui l'apparente directement aux deux chœurs du *Kyrie*, son rythme syncopé contrastent avec le dessin plus calme et cependant toujours gémissant de la voix, dessin que pleurent à leur tour les violons.

Les airs de *célébration* font partie du *Gloria* : *Laudamus te* et *Quoniam tu solus sanctus*. Le *Laudamus te* d'allure un peu italienne, affecte une grâce que tempèrent des accents plus émouvants.

Les autres airs ou duos sont relatifs au mystère de la Divine Trinité. Le Duo *Domine, Deus rex cœlestis* (Gloria) se rapporte au mystère de l'Unité de la Divinité sous la double émanation du Père et du Fils, le Père représenté par le ténor, le Fils par la partie de soprano. Un thème de quatre notes exposé par la flûte et les violons est repris en valeurs plus longues et en imitation par les deux voix. Pour donner un sens plus caché au mystère, Bach n'emploie que des timbres très doux, flûtes, violons et altos en sourdine soutenus par des pizzicati de basses.

Le Duo « *Et in unum Dominum* (Credo) obéit aux-mêmes préoccupations dogmatiques : le mystère de la double personnalité en une seule. Comme dans le duo précédent, Bach se sert de la même tonalité et du principe de l'imitation. Le thème, exposé d'abord à l'unisson dans la première mesure, s'expose à la quinte inférieure dès la deuxième mesure et se continue aux deux voix. Plus loin, un dessin symbolise la descente du Fils de Dieu sur terre pour racheter les fautes des hommes.

Il y a plus de laisser-aller dans l'air *Et in spiritum sanctum*, plus enveloppant que les duos précédents. Une douce tendresse donne à cet air un charme et une onction que la sonorité du hautbois d'amour accentue.

L'orchestre complet se compose du Quatuor à cordes, de 2 flûtes 2 hautbois (3 dans le *Sanctus*), 3 trompettes, 2 bassons et 1 timbale. Il faut compter en plus 1 Cor solo dans l'air de basse « *Quoniam tu solus sanctus*. « L'orchestration procède surtout par accumulation de masses, ce qui était conforme à l'instrumentation de l'époque, plutôt portée vers les renforcements de teintes sonores que vers les allégements plus souples et plus dégagés du siècle suivant. Les trompettes, instruments d'éclat et de force, sont appelées à exprimer la joie, l'enthousiasme ; leur mission est de célébrer la gloire divine. Bach les fait monter jusqu'au Contre-*Ré*. Les parties de trompettes, très élevées, sont d'un abord difficile sur les trompettes actuelles dont la fabrication défectueuse ne permet guère aux meilleurs exécutants d'atteindre des régions aussi hautes. La sonorité veloutée et fine des flûtes est mise en relief dans l'expression des sentiments plus contenus. Les hautbois et flûtes renforcent et doublent souvent les voix et le Quatuor, auxquels ils donnent une sonorité plus nourrie et plus corsée.

Telle est l'admirable chef-d'œuvre dont la Schola a entrepris l'exécution.

PAUL LE FLEM.

Concerts à Paris

Salle de la Schola. — Aux amis de Schumann, nous rappelons que la série de Concerts consacrés par le Quatuor Parent à la Musique de chambre du maître commencera le mardi 16 Avril.

Au Programme : *Quatuor à cordes op. 41*, n° 1 — *Sonate* (piano et violon) n° 1 — *Trio* n° 1. Au cours de la série, les *Six Fugues* pour orgue de Schumann sur le nom de Bach, seront exécutées par M. Joseph Boulnois.

Abonnements à la Schola Cantorum.

***

— Samedi 30 Mars : Quatrième Concert anthologique et populaire de M. G. Jacob.

1) *Grande pièce symphonique*, C. Franck.

2) *le Bateau noir, Trois Chevaliers*, de G. Sporck, par M. Bordo.

3) *Fragments des 3e et 4e Sonates*, A. Guilmant.

4) *Joies et douleurs*, A. Coquard, par Mlle Cesbron. Au piano, M. Selz.

5) *Finale de la 1re Sonate*, A. Guilmant

***

École des Hautes-Études. — Le 4 Février, M. J. J. Nin, notre distingué professeur, donna une audition très appréciée sur la Musique à Programme (histoire et esthétique) : 1° Sonate biblique, de Kuhnau ; 2° Les Fastes de la grande et ancienne Ménestrandie (audition intégrale) de Couperin ; 3° Capriccio sur le départ de son frère, de J.-S. Bach.

***

Salle Pleyel. — Après avoir étudié la *Variation*, Mlle Selva abordera le 12 Mars l'histoire de la *Fantaisie*. Très séduisant programme : *Fragments de la 1re Sonate biblique*, de Kuhnau ; *Fantaisie en la maj.*, de P.-E. Bach ; *Fantaisie*, de Mozart ; *Fantaisie op. 77*, de Beethoven ; *le Carnaval de Vienne*, de Schumann ; *Polonaise-Fantaisie*, op. 61, de Chopin ; *St-François de Paule marchant sur les eaux*, de Liszt ; *Islamey*, de Balakirew.

Concerts en Province et à l'Etranger

Lyon. — Le 6 Mars, M. Witkowski, le fondateur des *Grands Concerts* a été justement fier de présenter à son maître V. d'Indy un orchestre assez aguerri pour exécuter sans défaillance la 8e *symphonie* de Beethoven, la *Suite en Ré* de J.-S. Bach, *Sauge fleurie*, *Istar*, et le *Prélude de Fervaal*. Après un pareil succès, sans précédent dans les annales de la musique à Lyon, il est permis d'avoir toutes les audaces. La *Revue Musicale de Lyon* dont le dernier numéro est tout entier consacré à V. d'Indy nous apprend que notre ami Witkowski songe à doter la ville d'une Salle de Concerts modèle construite sur le type du Gewandhaus de Leipzig et pouvant contenir de 1500 à 1800 personnes. L'exemple de Lyon ne mériterait-il pas d'être suivi par la Capitale ?

***

Privas. — Des plaines de Moscou, M. V. d'Indy s'est transporté dans les montagnes du Vivarais. Ici comme là bas la neige couvrait le sol ; là bas comme ici le feu sacré de l'art faisait oublier la température. On sait les miracles réalisés par l'enthousiaste directeur de l'Association Musicale, M. A. Ruff ; mais le 3 Mars dernier son orchestre se surpassa avec un pro-

Schola Cantorum

269, RUE SAINT-JACQUES

Vendredi 15 Mars 1907

à 9 heures précises du soir

QUATRIÈME CONCERT MENSUEL

LA GRAND'MESSE en SI mineur

DE

Jean Sébastien BACH

(Audition intégrale)

1re PARTIE

1. **Kyrie eleison** — Chœur à 5 voix et orchestre :
2. **Christe eleison** — Duetto pour 2 soprani.
   Mlles REICHEL et CAMARET
3. **Kyrie eleison** — Chœur à 4 voix et orchestre.
4. **Gloria in excelsis Deo** — Chœur à 5 voix, avec orchestre, 3 trompettes et timbales.
5. **Laudamus te** — Aria pour Soprano, avec Violon solo et orchestre.
   Mme MARTHE PHILIP,
   Violon : M. CLAVEAU.
6. **Gratias agimus tibi** — Chœur à 4 voix, avec orchestre, 3 trompettes et timbales.
7. **Domine Deus** — Duetto pour Soprano et Ténor, avec Flûte solo et orchestre.
   Mme BOURGEOIS, M. GIBERT,
   Flûte : M. BLANQUART.
8. **Qui tollis peccata mundi** — Chœur à 4 voix et orchestre.
9. **Qui sedes ad dexteram Patris** — Aria pour Contralto, avec Hautbois solo et orchestre.
   Mlle d'OTTO,
   Hautbois : M. MONDAIN.
10. **Quoniam tu solus sanctus** — Aria pour Basse, avec Cor solo et 2 Bassons.
    M. DARAUX,
    Cor : M. ENTRAIGUES, *Bassons* : MM. HERMANS, CERETTI.
11. **Cum sancto Spiritu** — Chœur à 5 voix, avec orchestre, 3 trompettes et timbales.
    Trompette Solo : M. BLOIS (1).
    Orgue : M. A. GUILMANT.

Orchestre et Chœurs de la SCHOLA, (150 exécutants) *sous la Direction de* **M. VINCENT D'INDY**

(1) L'instrument sur lequel sera exécutée la difficile partie de 1re trompette a été obligeamment prêté par la Maison MAHILLON, de Bruxelles

RÉPÉTITION PUBLIQUE, le Jeudi 14 Mars, à 4 h.; Entrée : 2 fr.

Avis Important. — *Le soir du Concert, les places numérotées seront réservées jusqu'à 9 h. 1/4, après quoi, l'Administration en disposera.*

PRIX DES PLACES : Parquet, 5 fr.; Amphithéâtre, 4 fr.; Galeries, 2 fr. 50

On se procure des Billets chez : **MM. Durand,** *4, place de la Madeleine ;* **Laudy,** *224, boulevard St-Germain ;* **Grus,** *116, boulevard Haussmann ;* **Roudanez,** *9, rue de Médicis ;* A L'AGENCE MUSICALE, **E. Demets,** *2, rue de Louvois et à la* **Schola,** *269, rue St-Jacques.*

Schola Cantorum

269, RUE SAINT-JACQUES

Vendredi 22 Mars 1907

à 9 heures précises du soir

CINQUIÈME CONCERT MENSUEL

LA GRAND'MESSE en SI mineur

DE

Jean Sébastien BACH

(Audition intégrale)

2me PARTIE

12. **Credo in unum Deum** — Chœur à 5 voix, avec orchestre, 3 trompettes et timbales.
13. **Et in unum Dominum Jesum Christum** — Duetto pour Soprano et Contralto, avec orchr
    Mlle MARY PIRONNAY ; Mme MARTHE PHILIP.
14. **Et incarnatus est** — Chœur à 5 voix et orchestre.
15. **Crucifixus** — Chœur à 4 voix et orchestre.
16. **Et resurrexit** — Chœur à 5 voix, avec orchestre, 3 trompettes et timbales.
17. **Et in Spiritum sanctum** — Aria pour basse, avec 2 hautbois.
    M. L. BOURGEOIS ;
    Hautbois : MM. MONDAIN, VADON.
18. **Confiteor unum baptisma** — Chœur à 5 voix, avec basse continue
    Et exspecto resurrectionem — Chœur à 5 voix, avec orchestre, 3 trompettes et timbales
19. **Sanctus** — Chœur à 6 voix, avec orchestre, 3 trompettes et timbales.
20. **Osanna** — Double chœur, à 8 voix, avec orchestre, 3 trompettes et timbales.
21. **Benedictus qui venit** — Aria pour Ténor, avec Violon solo.
    M. Fr. GAUTIER ;
    Violon : M. CLAVEAU.
22. **Osanna** — Double chœur, à 8 voix, avec orchestre, 3 trompettes et timbales.
23. **Agnus Dei** — Aria pour Contralto.
    Mme MARTHE PHILIP
24. **Dona nobis pacem** — Chœur à 4 voix, avec orchestre, 3 trompettes et timbales.
    Trompette solo : M. BLOIS (1) ;
    Orgue : M. A. GUILMANT

Orchestre et Chœurs de la SCHOLA (150 exécutants) *sous la Direction de* ***M. VINCENT D'INDY***

(1) L'instrument sur lequel sera exécutée la difficile partie de 1re trompette, a été obligeamment prêté par la Maison MAHILLON, de Bruxelles

RÉPÉTITION PUBLIQUE, le Jeudi 21 Mars, à 4 h.; Entrée: 2 fr.

Avis Important. — *Le soir du Concert, les places numérotées seront réservées jusqu'à 9 h. 1/4, après quoi l'Administration en disposera.*

PRIX DES PLACES : Parquet, 5 fr.; Amphithéâtre, 4 fr.; Galeries, 2 fr. 50

On se procure des Billets chez : **MM. Durand,** *4, place de la Madeleine ;* **Laudy,** *224, boulevard St-Germain ;* **Grus,** *116, boulevard Haussmann ;* **Roudanez,** *9, rue de Médicis ;* A L'AGENCE MUSICALE, **E. Demets,** *2, rue Louvois et à la* **Schola,** *269, rue St-Jacques.*

gramme tout à fait admirable. Qu'on en juge : 1° Concert pour 2 violons et Orchestre *J.-S. Bach*. — Symphonie pastorale, *Beethoven*. — La Forêt enchantée de *V. d'Indy*.

Mlle de la Rouvière dépensa généreusement son beau talent dans l'air et récit d'*Iphigénie en Tauride*, dans une mélodie de Duparc et des chansons du Vivarais. M. Serville chanta très finement un air de *Cadmus* et *Hermione*. De toutes les vallées montagnardes, des bourgs lointains des Alpes même étaient venus des concours: d'Annonay. du Pouzin, des Ollières, de Saillans, de Menglon, sans parler de Valence, Romans et Montélimart.

***

Montpellier. — Le 12Mars M. Bordes donnera une audition intégrale du 1er acte d'*Alceste* et toute la scène funèbre de *Castor* et *Pollux*.

***

Pau. — A la suite d'une conférence sur les poésies de Francis Jammes, Mme Lacoste a fait applaudir des Mélodies de Ch. Bordes et de D. de Séverac écrites sur des paroles du même auteur.

***

Bruxelles. — A l'*Université Nouvelle*, M. J.-J. Nin a donné les 25 et 27 Février deux séances consacrées aux « origines de la musique de Clavier. » L'attrait du programme consistait à présenter les clavecinistes par écoles, depuis l'Espagnol Ant de Cabezon jusqu'aux allemands Froberger, Pachelbel, Kuhnau, etc.... en passant par les Anglais, les Italiens, les Français et les Flamands,

***

A la *Libre Esthétique*, audition du *Jour d'été* de V. d'Indy, réduit pour 2 pianos. Avec des interprètes comme Mlle Selva et Mr M. Labey, auteur de la Réduction, on eut l'illusion de l'orchestre, de ses timbres, de ses colorations. Le trio d'A. Magnard (1re audit.) complétait le programme avec des mélodies de Bordes, de Bréville, de M. Labey fort bien interprétées par Mlle L. Flé.

***

Luxembourg. — Avec une méthode et une conscience artistique digne de tous éloges, M. Vreuls poursuit la réalisation de son programme hautement éducatif. Sous le titre « la Musique française au XVIIIe siècle » on entendit le 21 Février : Ouverture et fragments de *Castor* et *Pollux* de Rameau, fragments du 1er acte d'*Armide* de Gluck , une scène de *Céphale* et *Procris* de Grétry. Une large part était donnée á Méhul (*Ariodant*) et à Monsigny (*le Déserteur* et *la Belle Arsène*). Pour finir, la trinité classique : Haydn (Saisons), Mozart (Symphonie en sol mineur), Beethoven (Ouv. d'Egmont).

LE PASSÉ
d'une Salle de Concert

(Suite)

« J'ai eu l'honneur, écrivait Bossuet au comte de Perth, de lui rendre souvent mes très humbles respects pendant qu'il a esté icy. Trois royaumes qu'il a perdus ne sont estimés de luy que comme l'illustre matière du sacrifice qu'il offre à Dieu, et s'il songe, comme il doit, à se rétablir dans le throsne de ses ancestres, c'est moins pour sa propre gloire que pour retirer ses malheureux peuples de l'oppression où ils se jettent à l'aveugle (1). « Quel Jacobite ne

(1) Lettre du 14 mars 1689. N. Ms Fr. 17822.

se serait pas senti le cœur réchauffé par de telles paroles ! Elles émanaient d'un homme considéré comme une lumière de l'Eglise et dont personne n'eût songé à taxer la piété de mièvrerie.

Jacques cependant n'entendait pas qu'on lui fit un mérite de son attitude. « Le principal du collège anglais de Douay, qui est fort homme de bien luy parloit de la récompense qu'il alloit atteindre après avoir tout quitté pour Dieu. Le roy lui dit: Monsieur je n'ay rien quitté, j'ay été un grand pescheur ; la prospérité m'auroit gasté le cœur. J'auroîs vescu dans le désordre, ou si dans un âge avancé j'avois quitté le mal, au moins je n'aurois pas eu le temps ni les occasions de rentrer en moi-mesme. » (1)

Mieux encore que les austérités auxquelles le roi soumettait son corps (2) « austérités inconnues aux grands de ce monde à qui elles seraient pourtant plus nécessaires qu'aux autres, parce qu'ils sont ordinairement les plus grands pécheurs », le pardon des injures, pratiqué dans l'esprit le plus chrétien, forçait l'admiration de son entourage.

Jamais il n'échappa au roi une plainte contre ses persécuteurs, non pas même contre le prince d'Orange pour la conversion duquel il avait composé une prière qu'ils récitait tous les jours. (3).

(1) A, N. K. 1717, nº 26.

(2) Ms. du P. Léonard : « On a trouvé dans la cassette du roy d'Angleterre une ceinture de fer, une discipline, un cilice, etc.

(3) Voici cette prière : « Ayez pitié, mon Dieu. de cette partie de votre Eglise affligée qui souffre persécu ion dans les royaumes d'Angleterre, d'Ecosse et d'Irlande. Défendez-la contre ces lois si rigoureuses qu'on a faites autrefois et contre celles qui ont été nouvellement portées pour la détruire..... Donnez à tous les membres qui la composent toute la résignation nécessaire pour se soumettre de bon cœur aux ordres de votre Providence. Donnez leur toute la patience et toute la fermeté qu'il faut pour souffrir la perte de leurs biens et de leurs vies plutôt que de renoncer leur foi ou de la dissimuler. Faites miséricorde au Prince d'Orange. touchez son cœur afin qu'il fasse pénitence de sa vie passée : qu'il se convertisse à vous et qu'il puisse être au nombre de vos élus.

On sait qu'à dix reprises différentes Jacques avait visité la solitude célèbre où Rancé s'adonnait à la pénitence. On l'y avait vu faire des retraites « au grand mespris de ce que disoit le monde critique et malin ». A la suite d'un de ces voyages, l'abbé de la Trappe écrivait au maréchal de Bellefonds : (1) « On ne saurait ne point voir ce qui fait sa consolation : c'est qu'il est persuadé que ce qu'il perd il ne l'avait que pour quelques moments, qu'il fallait tôt ou tard en souffrir la privation. » Et le subtil amateur d'âmes d'ajouter : « J'ay admiré la retenue et la modération avec laquelle il parle de ses ennemis. Il ne sort pas un mot de sa bouche qui ne soit selon les règles les plus exactes. La nature n'a nulle part à ce qu'il en dit : tous les mouvements en sont arrestés »

Mêmes éloges dans une autre lettre à Sœur Marie-Françoise de Harlay (de la Visitation de Melun) : « Au reste je vous diray touchant le roy d'Angleterre que je n'ay rien vu de plus grand et plus élevé que luy. Il a vu la perte de trois royaumes avec une constance comparable à tout ce que nous lisons dans les Histoires..... Il parle de ses ennemis sans nulle chaleur et sans user de ces termes qui eschappent parfois aux personnes les plus parfaites.

Jacques poussait plus loin encore la mansuétude. « Il ne permettait pas que les autres blâmassent le prince d'Orange en sa présence .. Il se faisait lire les libelles injurieux que l'on écrivait contre lui en Angleterre sans qu'il parût que les injustices et les insolences que les bouches malignes vomissaient contre l'oint du Seigneur, lui causâssent la moindre émotion ».

Ses derniers moments furent empreints d'une sérénité admirable. La duchesse d'Orléans (mère du Régent), d'ordinaire si peu bienveillante à l'endroit des gens

(1) Neveu de la mère Agnès, Carmélite qui avait contribué à la conversion de Jacques II n'étant encore que duc d'York.

de la Cour, écrit à sa sœur la Comtesse Louise Palatine : « Je dois avouer que la mort du roi Jacques m'a rendue toute triste ; sa veuve est dans une situation qui attendrirait un rocher ; le *bon roi* Jacques est mort avec une fermeté qu'on ne saurait décrire et avec autant de tranquillité que s'il allait s'endormir. La veille de sa mort, il a dit : Je pardonne de tout mon cœur à ma fille tout le mal qu'elle m'a fait, et je prie Dieu de lui pardonner ainsi qu'au prince d'Orange et à tous mes ennemis. » (1)

Milord Perth racontant l'évènement à l'abbé de la Trappe nous montre le roi adressant ses dernières exhortations à ses officiers. Comme il aperçoit le Cte Murray, un des protestants loyalistes qui l'avaient suivi en exil : « Dites luy qu'il quitte toutes les vues mondaines d'honneur et de vanité qui l'empêchent de se faire catholique, et que c'est son roy mourant qui l'en prie... » Le curé de St-Germain rapporte qu'après avoir pardonné à son gendre et à la princesse de Danemarck, le roi s'adressa au P. Sanders : « P. Sanders, vous m'êtes témoin et vous répondrez pour moi que je pardonne aussi à l'Empereur. Il lui ordonna même d'en écrire à son confesseur. Je ne sais si vous savez, monseigneur, que de toutes ses disgrâces rien ne lui a été si sensible que l'abandon de l'Empereur ; la piété dont il fait profession lui paroissait fort incompatible avec des intrigues qui tendoient à détrôner un prince qui vouloit rétablir la religion dans ses Etats » (2).

Dans un recueil de réflexions qu'il écrivait peu de temps avant sa mort, Jacques fait d'éloquents retours sur lui-même. Il y mêle des pénétrantes observations sur les origines du schisme anglican.

(1) Correspondance de la duchessse d'Orléans, recueil Brunet, — Lettre du 12 octobre 1701, t. I. p. 57.

(2) A. N. K. 1717, n° 26.

Mais son Testament surtout (1) mériterait d'être mis en parallèle pour l'élévation de la pensée avec les fameux « Enseignements de Saint-Louis à son fils ». Le roy y demande au prince de Galles, quand il montera sur le trône, de laisser à la justice divine le soin de punir ses ennemis Le parti des libertins en fit des gorges chaudes; mais sous le toit de St-Edmond la page fut copiée et relue avec vénération. Pour des yeux accoutumés à chercher dans les évènements la main de la Providence, cette « Justice divine » qu'invoquait le roi détrôné se manifestait déjà. L'antique malédiction prononcée contre les contempteurs du précepte de la Piété filiale ne frappait-elle pas cruellement la race de l'usurpateur ?

Le 28 Décembre 1695, la fille aînée de Jacques, Marie, princesse d'Orange. était emportée par la petite vérole après huit jours de maladie. La princesse n'avait que 32 ans. Elle s'en allait révoltée contre son père. séparée de sa sœur Anne par de profondes mésintelligences et sans laisser de postérité. Le 29 Août 1700, la princesse Anne, la deuxième fille du proscrit, avait la douleur de voir mourir son fils unique, le duc de Glocester, un enfant de onze ans, enlevé en quatre jours par une « fièvre maligne. »

Le 8 Mars 1702, quelques mois seulement après la mort de Jacques, Guillaume l'usurpateur. « l'homme pâle et livide qui n'a pas sur soi dix onces de chair », suivait son beau-père dans la tombe. On attribua sa mort à une chûte de cheval. Il n'était âgé que de 52 ans. Burnet, un des apologistes du règne, avoue que « toute la nation était dégoûtée du roi et de son gouvernement ; et ce prince, de son côté, paraissait las de nous et de nos affaires. »

Quant à la reine Anne, dont on s'est plu à représenter le règne comme un résumé de toutes les prospérités, la route de

(1) Copie en français au Ministère des Affaires étrangères. Fonds Stuart. Supplement t. 211, p. 225.

son existence apparaissait plutôt comme jalonnée de malheurs domestiques. Après avoir perdu son fils unique, elle perdait son mari, Georges de Danemarck, à l'âge de 55 ans, le 28 Octobre 1708. Six ans plus tard, le 1er Août 1714, elle était frappée à son tour d'une étrange crise de léthargie et mourait sans être parvenue à la vieillesse. On la disait bourrelée de remords pour s'être laissé arracher *le bill* qui mettait à prix la tête de son frère, le prince de Galles, découragée par la trahison de ses favoris, par les cabales sans nombre dont sa cour était devenue le théâtre.

Ainsi aux récits de Saint-Germain, aux biographies répandues dans le public, aux oraisons funèbres que prononçaient de tous côtés des orateurs en renom (4), s'ajoutaient les témoignages d'en Haut.

Bientôt autour de la chapelle de nos Bénédictins une rumeur va grandissant. Le bruit court que « Dieu a daigné opérer des cures merveilleuses auprès du tombeau de Jacques II pour certifier de la sainteté de sa vie ».

Un infatigable chroniqueur de ce temps là, le P. Léonard enregistre les premiers miracles, non sans un certain scepticisme. Ils ne lui inspirent qu'une réflexion fort peu édifiante à l'endroit des B. A. « Cela enrichira ces Religieux qui ont des messes en si grande quantité qu'ils les refusent ».

La première guérison autour de laquelle se fait quelque bruit est celle de l'evêque d'Autun, Gabriel de Roquette. Depuis 25 ans, il était atteint d'une fistule à l'œil qui avait résisté à tous les remèdes et que les médecins déclaraient incurable. « Allant visiter le bienheureux corps du roy Jacques qui est en dépost chez les B. A. il fit sa prière au défunt et dans le moment il fut guéri. Voilà un beau commencement pour la canonisation du roi Jacques, ajoute la *Gazette de Rotterdam* (1); mais cela sent fort la fable et une pure invention des Bénédictins et de leurs amis pour amuser les gens afin de les obliger à venir faire leurs offrandes dans leur église. »

Assurément nos Bénédictins rencontraient là une « mauvaise presse ». Mais on verra combien la réalité différait de la version de la gazette hollandaise.

Le cardinal de Bouillon (2), ami de l'évêque d'Autun, a lu la surprenante nouvelle. De sa retraite de Tournus, il écrit:

« J'ai cru que vous voudrez bien m'informer vous même de la vérité ou de la fausseté du fait, auquel personne ne s'intéresse tant que moi, par la profonde vénération que j'ai et aurai toute ma vie pour la personne sacrée de ce saint roi que je suis persuadé que l'Eglise, un jour, mettra au nombre de ses plus grands saints, etc... »

Or, nos B. A. n'étaient pour rien dans la propagation de cette nouvelle. Le miracle avait eu lieu dans l'église de la Visitation de Chaillot, suivant le récit détaillé que nous en a laissé un contemporain.

Nous voyons l'évêque d'Autun venant d'abord aux Carmélites du Faubourg Saint-Jacques, rendre visite à la mère de la Miséricorde (Mlle de la Vallière). « Dans l'entretien qu'il eut avec elle sur différents sujets, elle lui proposa d'avoir recours pour sa fistule lacrymale aux prières du bon roi ; elle promit même de faire prier sa communauté pour sa guérison. » Quelques jours après, chez les Religieuses de Chaillot, dépositaire du cœur du bon roy, « la supérieure sans savoir ce qui s'était passé » lui adresse un conseil identique.

« Comme Mr d'Autun n'était allé à Chaillot que dans le dessein d'y dire la messe pour le repos de l'âme du bon roy, il se souvint de lui

(1) V. *Gazette de France* des 1er et 15 octobre, du 26 novembre, du 10 et du 31 décembre 1701.

(1) Journal historique des 28 et 31 Octobre 1701. — A. N. K. 1303, n° 31.

(2) Emmanuel Théodore de la Tour d'Auvergne, 1643-1715. abbé de Cluny, de Saint-Martin de Pontoise, cardinal S'occupant à réunir les preuves de l'histoire de Turenne, *son oncle*, il avait demandé à Jacques II, qui avait été l'ami et le disciple de ce dernier, d'écrire le récit de ses campagnes en France et dans les Pays-Bas. Ces mémoires furent commencés en 1695.

à l'autel et le pria de demander à Dieu sa guérison ; il sortit de l'église sans faire attention à ce qui s'était passé en sa personne ; mais le lendemain son valet de chambre et chirurgien qui avait soin de le panser tous les matins fut surpris de voir sa plaie refermée et guérie selon toutes les apparences..... Mr d'Autun ne crut pas devoir s'expliquer sur ce qui s'était passé aux Carmélites et à Chaillot. Il n'est pas naturellement crédule ; il voulut donc s'assurer de la vérité de sa guérison ».

Sur ces entrefaites l'évêque va à Saint-Germain rendre visite à la reine d'Angleterre. On est surpris de lui voir l'œil sec et sans emplâtre, on l'entoure, on veut savoir la cause d'une si prompte guérison Mgr d'Autun donne des explications, mais « sans rien dire qui pût faire croire à un miracle. » Son récit achevé, la reine ne put s'empêcher de l'avertir que « cette cessation d'humeur était mortelle pour un homme de son âge, etc. »

« Comme les femmes de la reine étaient présentes quand M. d'A. lui raconta ce qu'il avait fait par le conseil de la mère de la Miséricorde et de la Supérieure de Chaillot. elles ne manquèrent pas de répandre en un moment la nouvelle du miracle opéré par le feû roy d'Angleterre. Cette nouvelle passa de St-Germain à Paris et à Fontainebleau où l'évêque conta la chose comme elle s'était passée, sans néanmoins la qualifier de miracle. » (1)

Ainsi ce soi-disant miracle se réduisait à une invention des femmes de la reine. Voltaire, dont l'information se contente de peu, n'en a pas moins saisi l'occasion de décocher aux Jésuites un trait de sa façon : « Quelques *jésuites irlandais* (?) prétendirent qu'il se faisait des miracles sur son tombeau. On parla même de faire canoniser à Rome après sa mort, ce roi que Rome avait abandonné pendant sa vie ». Et, en note, il consacre quelques lignes ironiques au prétendu miracle de l'évêque d'Autun.

Saint-Simon a tracé du personnage un portrait sinon très véridique du moins fort spirituel : Tout sucre et tout miel, lié aux femmes importantes de ce temps-là et entrant dans toutes les intrigues ; toutefois grand béat .. C'est sur lui que Molière prit son *Tartufe* et personne ne s'y méprit. « Sur la fin, il se mit à courtiser le roi et la reine d'Angleterre. Tout lui était bon à espérer, à se fourrer, à se tortiller... » On prétendit que la Bruyère en dessinant le caractère de *Théophile* avait songé à l'évêque d'Autun. Un peu plus tard, d'Alembert reprenait le thème connu pour y broder des variations et de nouvelles insultes à la mémoire de Roquette (1). Quel était donc l'homme qui servait ainsi de cible à la malignité publique ? Devons-nous adopter la légende de *Tartufe* et abandonner sans défense l'ami du roi Jacques aux morsures des abbé de Choisy, des Gourville, des Lenet, des Voltaire, des Saint-Simon, des d'Alembert et *tutti quanti* ? Un historien moderne a eu l'idée d'aller chercher dans les archives du diocèse d'Autun des documents propres à éclairer en détail la vie et les actes de l'évêque si décrié. Son étude, il faut l'avouer, nous le montre sous un jour tout autre que celui de la légende. Familier de la maison des Conti et de l'hôtel de Condé où il s'était rencontré avec tout ce que le monde comptait alors de gens d'esprit et de femmes distinguées, le premier dans ce qu'on appelait « le clergé de M. le Prince », Gabriel de Roquette était devenu un des habitués de la petite cour de Saint-Germain (2).

« Courtisan du malheur, il portait au roi et à la reine d'Angleterre un respect désintéressé et se plaisait à leur confier ses projets pour lui-même et pour son diocèse, sans avoir rien à espérer d'eux que des conseils et des témoignages d'amitié... » Nul ne se montra plus fidèle que lui à ses affections et à ses souvenirs. Lorsque Mme Fouquet lui rendit visite à Autun pendant que son mari était encore

(1) A. N. Papiers du Diocèse d'Autun. L. 728.

(1) Histoire des Membres de l'Académie Française t. IV, p. 348.

(2) Le prince François Louis de Conti, fils de son protecteur et dont R. était resté l'aumonier était cousin germain de la reine d'Angleterre par sa mère Anne-Marie Martinozzi, sœur de la duchesse de Modène, Laure Martinozzi.

en prison, il alla au devant d'elle avec dix carrosses et deux cents chevaux de la ville et la reçut mieux qu'il n'eût fait lors de la grande prospérité du surintendant. Mme de Sévigné s'en étonnait : « une malheureuse n'a pas accoutumé d'être si honorée ». Et la marquise qui prisait fort la société agréable et spirituelle de l'évêque, observe finement : « il a eu des amis d'une si grande conséquence et qui l'ont si longtemps et si chèrement aimé que c'est un titre pour l'estimer quand on ne le connaîtrait pas pour lui-même ». Mlle de Scudéry portait le même jugement : « Il sait fort bien servir ses amis, il est fort agréable en conversation. Voilà, à mon avis, deux grandes parties, car l'une montre la bonté du cœur et l'autre la bonté de l'esprit (1). »

Est-il besoin de rappeler que la reine mère, le grand Condé, les ministres d'État voyaient en lui un homme digne de la confiance que la famille des princes lui avait accordée, qu'il fut souvent appelé à prêcher devant la Cour, que Marie Thérèse l'avait désigné pour faire l'oraison funèbre d'Anne d'Autriche, qu'il prononça celles de la princesse douairière de Condé, de la princesse de Conti, de la duchesse de Longueville? Bossuet l'avait choisi pour être, à son sacre, un des prélats consécrateurs. L'abbé de Rancé, le P. de la Chaise, le cardinal de Noailles s'honoraient de son amitié. Aux Assemblées du Clergé comme aux Etats de Bourgogne on louait unanimement son zèle et sa piété.

L'inventaire de ses meubles et effets (2) témoigne que la modestie de son intérieur correspondait aux principes dont il se réclamait.

Administrateur modèle, il employa sa longue carrière à faire prévaloir dans son diocèse les décrets disciplinaires du Concile de Trente ; et en essayant de lutter contre les abus de son temps, il s'attira de cruelles inimitiés.

Bref, Roquette paraît avoir été un grand calomnié, une victime de l'éternelle *cabale des libertins*. Lui aussi éprouva la fatalité qui s'attache à tout ce qui touche aux Stuarts.

N'accueillons donc pas sa légende sans quelque réserve quand surtout nous voyons l'esprit de secte mettre tant d'âpreté à l'exploiter. Admettons plutôt qu'il ne pouvait exister rien de commun entre Tartuffe et nos B. A., ces courageux missionnaires de la foi ; et que sa répugnante silhouette (1). n'eut jamais son entrée dans notre salle de concert.

Dès les derniers mois de l'année 1701, on apprend que des guérisons miraculeuses se produisent journellement auprès du tombeau du roi Jacques, de celui qu'on n'appelle plus que « le bon roy ». La rue du Faubourg Saint-Jacques n'est plus seulement « une des plus fréquentées de toutes celles de la ville à cause des dif-

(1) V. Sévigné, lettre du 20 Septembre 1678 et Correspce de Bussy, t. I et II.

(2) V. archives de l'hôpital d'Autun, inv. du 8 février 1707 dans H. Pignot. Un évêque réformateur sous Louis XIV, 2 vol., 4°, Paris, 1876.

(1) Impossible de résumer ici, même succinctement, les polémiques suscitées par le *Tartuffe*. Appréciant les jugements sévères du Président Lamoignon, de l'archevêque H. de Péréfixe, de Bourdaloue, de Bossuet, de Napoléon, Sainte-Beuve s'explique : « le cri d'alarme des chrétiens vigilants » à l'apparition du chef-d'œuvre. Et un critique contemporain résume le débat en ces termes: « Libertins et dévots savent fort bien que rien n'est plus aisé, quoi qu'en dise Molière, que de confondre le masque et la personne... Peut-être Louis XIV a-t-il manqué de clairvoyance en n'apercevant pas la portée de cette pièce et ses dangers réels; car il n'est pas contestable qq. fûssent les intentions de Molière (et je doute qu'elles soient à l'abri de tout soupçon), qu'en raillant la fausse dévotion il ne fournit des armes contre la dévotion véritable ». (V. Œuvres de Molière. éd. Despois et P. Mesnard).

On a prétendu que Molière, ce « valet de génie » servait les rancunes du roi contre la cabale des dévots, en particulier contre les prélats qui s'étaient avisés de lui faire des remontrances au sujet de ses amours. V. aussi dans Mémoires de Motteville l'anecdote des « *Vertueuses fautes* » de Mme de Navailles (grilles placées aux fenêtres des filles d'honneur).

férents endroits où elle conduit et de la prodigieuse quantité de toutes sortes de marchandises qui par son moyen arrivent des diverses provinces »; elle devient un but de pèlerinage. L'église de St-Edmond va se trouver trop étroite pour contenir les foules qu'y attirent la châsse d'un roi mort en odeur de sainteté! Petit peuple, bourgeois de Paris, grands seigneurs se pressent à l'envi contre la grille de fer de la Chapelle.

(*A suivre*).

ECHOS

Son Nom (1)

Il a l'eurythmie d'un motif bien établi. D'aucuns lui trouvent un son de cloche, d'autres le jugent trop symétrique. On se dispute sur les façons de l'écrire : horizontalement ou verticalement ? Il est d'accent bien français, nullement tudesque d'essence ni d'orthographe, quoi qu'on en ait pu dire jadis. Aussi n'est-il pas rare de l'entendre estropier par les étrangers ; et, pour le lire, les Orientaux sont obligés, dit-on, de le prendre à l'envers.

A dame Routine, dont il est la bête noire, il doit les épithètes d'*avancé*, de *décadent*, etc., etc. Explique qui voudra pourquoi il encourt en même temps celles de *réactionnaire* et même de *gothique*. Est-ce par cette raison que, traditionnaliste, il est cependant paternel aux anarchistes repentants ou simplement égarés? S'il paraît fade aux victimes des trop énervants produits exotiques, il met en belle humeur ceux chez qui circule un sang riche et généreux. Synonyme de glace pour les gens qui attendent de l'Art une seule émotion : celle qu'on éprouve à la vue de mollets agréablement rembourrés; symbole de chaleur pour tout ce qui aime à se chauffer au soleil de Bach et de Beethoven. Il brille comme un rayon au-dessus du nid où volètent et pépient des oiseaux « chanteurs »; il contre-signe des fiches qui, pour n'être pas de Vadécard, n'en font pas moins battre les cœurs... mais il restera, hélas ! entaché de *militarisme* pour s'être fait le porte-drapeau de la discipline sur les bancs de la classe aussi bien que dans la composition — et de *cléricalisme* pour avoir fait chanter la grand'messe après la Séparation...

(1) Dédié à l'*Œdipe* de Saint-Quentin.

Par dessus le marché, n'a-t-on pas imaginé de l'inscrire parmi les célébrités du concours de l'*Intransigeant!* Peut-être, o honnête lecteur, sera-t-il un des *dix* qui te feront gagner une maison de campagne (valeur 30,000 francs) à Rosny-sous-Bois!

Dans ce modeste et simple asile,
Nul ne peut, etc...

(Musique de A. Adam).

Conseils aux Jeunes Artistes

L'art est bien au-dessus de toute révolution comme de tout système. Il n'est de grand système ou de grande révolution que pour les petits artistes, le menu fretin qui saute du filet sur le sable, et du sable à danser sur la corde

*
* *

L'art est ce que la foule et les révolutions peuvent le moins comprendre et le moins asservir, même s'il leur échet de le produire. C'est la seule puissance solitaire qui fasse ses révolutions sans l'aide du troupeau. A la vérité, je vois le sort de l'art et de la religion règlé par des destins jumeaux. Il s'agit de cet art qui n'est pas un passe-temps ; et de la religion, qui n'est point cette religion naturelle dont personne n'a jamais rien su ni ce qu'elle est, sinon qu'elle n'est ni de nature, ni religion.

* *
*

L'amour de l'art commence à la haine du virtuose.

Il faut tuer en soi le virtuose pour être artiste ; et souvent qui a été virtuose ne peut jamais cesser de l'être.

De l'artiste au virtuose, il y a la même distance que du poète au comédien.

SUARÈS.

(Extraits de « *Voici l'homme* », bibliothèque de l'*Occident*).

Paris. — Imp. PELLUARD, rue Saint Jacques 212.

3

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05498 521 1

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06607 723 9

B. P. L. Bindery.
SEP 23 1908